فى نقـد الشعر

الدكتور محمود الربيعى

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

المطابع ١٢ ش نوبار لاظوغلى - القاهرة ت: ٣٥٤٢٠٧٩
فاكس : ٣٥٥٤٣٢٤

المكتبة:
١ ش كامل صدقى الفجالة - القاهرة ت: ٥٩٠٢١٠٧
٣ ش كامل صدقى الفجالة - القاهرة ت: ٥٩١٧٩٥٩

محتويات الكتاب



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

نحن فى عصر التفكير العلمى . وإذا أردنا لفرع المعرفة الذى نهتم به ، وهو النقد الأدبى، أن يحرز القيمة اللائقة به فلابد أن نسعى إلى تقريبه من ركب العلم العام ، بأن نجعل أدواته جميعاً علمية ، منهجه ، ووسائله ، ولغته ، وهو أمر ظفرت به فروع عدة من المعرفة تنتمى ، مثل النقد الأدبى ، إلى حقل الدراسات الإنسانية . ولكى يقترب النقد الأدبى من الروح العلمية العامة التى هى طابع العصر الحديث فلابد أن تتكون له قيم عامة ثابتة ، وتقاليد حية معترف بها، وأصول منظمة موضوعية . وهو لا يمكن أن يكون لنفسه هذه القيم والتقاليد والأصول بدورانه حول نفسه فى فترة معينة من فتراته ، وإنما يمكن أن يكونها عن طريق الوعى الدائم بالقواعد والأسس والأفكار التى توصلت إليها مجهودات المهتمين بهذا الفرع على اتساع العالم ، وعلى مدى التاريخ .

من هنا رأيت أن مجال النقد الأدبى عندنا لا يزال يتسع لكتاب فى النقد النظرى ، على الرغم من وجود أصوات ترتفع بين الحين والحين تنادى بالتوقف عن الحديث عن نظريات النقد ، والاتجاه إلى نقد النصوص الأدبية نفسها . وتقول هذه الأصوات فيما تقول إننا قد شبعنا ، بل أتخمنا ، من الكلام عن النظريات النقدية ، ولكننا لا نحسن مع ذلك تناول النص الأدبى تناولاً مفيداً . وفى هذا الكلام كثير من الحق ، ولكن فيه أيضاً ، إلى جانب ذلك ، طموحاً ولهفة على قطف الثمرة قبل أن تنضج . والنتيجة الضارة التى قد توصلنا إليها فعلا ، والتى هى أخطر بكثير من الكلام عن النقد النظرى حتى إلى حد التخمة ، أن النقد الأدبى عندنا حين يواجه النصوص مباشرة يخفق إخفاقاً ذريعاً ، إذ يتحول إلى مجرد تسجيل مجموعة من الانطباعات المبعثرة التى لا تفيد النص ولا القارىء ولا النقد.

والسبب في ذلك الإخفاق أن الناقد الأدبي عندنا لم يتأهل بعد، بالمؤهلات العلمية الضرورية التي تجعله قادراً على تحقيق نتيجة مفيدة في مجال النقد العلمي، فثقافته متواضعة، وأسلحته فقيرة. وهو لا يخرج من هذه الأزمة إلا إذا أعاد النظر في وسائله التي ينقد بها فأقامها على أسس علمية تستند إلى رصيد من التقاليد والقواعد الحية، وطريقته الوحيدة إلى ذلك أن يكون على وعي، كما قلت، بحركة النقد العالمي في حاضره وفي ماضيه. وحين يتأهل الناقد الأدبي لنقد النصوص على هذا النحو يمكن القول بأن عمله نشاط علمي إيجابي، يضيف إلى النص الأدبي من الأبعاد ما يجعله يختلف بعد التناول النقدي عنه قبله، حيث يرى من زاوية جديدة بفضل ما ألقاه عليه النقد من أضواء.

لقد بدأت النهضة عندنا في مجال النقد الأدبي، كما بدأت في غيره من المجالات العلمية، ولكنه من الخطأ أن نتصور أننا في مجال النقد الأدبي، قد تجاوزنا مرحلة البداية بكثير، أو أن النهضة قد أتت بعض ثمارها. وتمتاز عصور النهضات بأنها عصور إحياء، ودرس، وتمحيص، فنحن نعرف أن النهضة الأوربية قامت على إحياء التراث القديم، بالكشف عنه وتحقيقه ونشره، ثم تفسيره، واكتشاف العناصر الهامة الثابتة فيه، وإعطاء هذه العناصر نوعاً من التبويب والنظام، بحيث تكون منه في النهاية كيان حي قادر على الإيحاء والتأثير ويجب أن نعترف لأنفسنا بأننا لم نحقق كثيراً في هذا الاتجاه، لا في التراث العربي ولا في التراث العالمي، فكيف، إذن، نطلب من النقد الأدبي أن يتجه إلى النص قبل أن تتضح هذه القواعد الضرورية وتستقر؟

على أننا نظلم النهضة النقدية الحديثة عندنا إذا جردناها من كل فضل في تقديم التراث النقدي الإنساني، ومحاولة الاستفادة منه؛ فقد قدم كثير من النظريات النقدية، والغربي منها بصفة خاصة، إلي القارئ، لكن هذا التقديم كان – ولا يزال – يتم في أكثر حالاته بطريقة فردية لا تتبع خطة مدروسة، ولا ترمي إلى خدمة غايات معينة. والحق أن الذنب في ذلك لا يقع على القائمين بتقديم هذه النظريات بمقدار ما يقع على انعدام الإمكانيات لدى الأفراد من ناحية، وانعدام العمل الجماعي كلية من ناحية أخرى. وينبغي أن نسلم بأن المجهودات الفردية، مهما كانت مقتدرة ومخلصة، لا يمكن أن تصل في مدى معقول إلى تقديم

صورة واضحة متكاملة للتراث النقدى ، ذلك التراث الذى يشتمل على مادة أوسع بكثير مما يتصور الكثيرون .

لكن انعدام العمل الجماعى ، والتخطيط الشامل مسألتان لا تبرران الانتظار حتى توجدا ، وأعتقد أن كل نشاط فردى فى خدمة النظرية النقدية مفيد ما دامت تتوافر له الصفات الضرورية اللازمة للعمل العلمى . وعلى أساس من الاقتناع بجدوى العمل فى هذا الحقل النظرى ، وتوقع أن يحقق العمل فائدة ، قمت بكتابة بحثى هذا فى مفهوم الشعر وغايته ، وذلك من خلال النظريات النقدية العامة فى العالم .

وقد بدأت العمل بالتعرف على حدود هذه النظريات النقدية العامة ، لا فى محيط الشعر وحده ، وإنما فى محيط غيره كذلك من القوالب الفنية المعترف بها كالرواية والمسرحية والقصة القصيرة . لكننى واجهت بذلك محيطاً مضطرباً واسعاً ، ولم يكن من الممكن أن أجعل موضوع بحثى شاملاً للنظرية النقدية بالنسبة لكل هذه القوالب الفنية ، وذلك مع إدراكى للوحدة التى يمكن أن يشتمل عليها بحث كهذا . ذلك لأننى من الذين يعتقدون بأن الوصول إلى نتائج مفيدة فى البحث العلمى مرتبط أساساً بحصر دائرة البحث حتى تتاح الفرصة للمعالجة الرأسية ، والبعد ما أمكن عن المعالجة السطحية . ولا أعتقد أننى بتضييقى دائرة البحث على هذا النحو قد وقعت فى المحظور وهو الاهتمام بالجزئيات ، ذلك لأن هناك فرقاً أساسياً ، من وجهة نظرى، بين معالجة جزئية ما ، والنظرة الجزئية إلى هذه الجزئية .

وحتى حين قررت أن أحصر الموضوع فى نظرية الشعر وجدت المجال متسعاً بشكل يصعب معه تحقيق ما أرجوه من تقديم صورة وافية عن النقطة التى أبحثها ، فالنظرية الشعرية تشتمل على عدة قضايا تصلح كل قضية منها على حدة لأن تكون موضوعاً للتناول فى بحث مستقل . فهناك نظرية الخيال الشعرى ، وهى نظرية واسعة ومتشعبة ، وقد كانت ولا تزال موضوعاً لأعمال نقدية كاملة عديدة ، وهناك موضوع الصورة الشعرية، ويمكن أن تبحث فيه نقاط عدة منها ، على حد تقسيم سيسيل داى لويس فى كتابه «الصورة الشعرية» ، طبيعة الصورة ، ومجال التصوير ، ونمط الصور ، والصورة الحية،

والصورة المضطربة ... إلخ . وهناك إلى جانب ذلك ، موضوع لغة الشعر ، ويمكن أن تعالج فيه قضية المعجم الشعرى ، أى اللغة التى يستعملها الشاعر ، وهل هى لغة خاصة أم لغة عادية ، وقد أثارت هذه القضية بالذات جدلا طويلا فى تاريخ النقد الأدبى منذ أرسطو إلى اليوم ، ويمكن أيضاً أن يتناول هذا الموضوع قضية المجاز الشعرى ، والبناء الشعرى ، والغموض فى الشعر ... إلخ . ويبقى بعد ذلك موضوع موسيقى الشعر ، وما فيه من مجال نظرى واسع .

لقد حملنى هذا الاتساع فى الموضوع على اختيار نقطة يمكن أن تعتبر مدخلا لدراسة هذه القضايا الدقيقة ، ووجدت فى موضوع مفهوم الشعر وغايته نقطة صالحة للعلاج ، باعتبارها تحقق التصور العام لحد الشعر وهدفه ، وترسم الإطار العام الذى يمكن أن تدخل فيه وتملأه أبحاث أكثر تخصصاً فى مجال الشعر كرءوس المسائل التى أشرت إليها فى الفقرة السابقة .

لكن المشكلة لم تحل بهذا الاختيار ، من حيث تصورت أنها حلت ، فقد واجهت فيضاً هائلاً من أنواع التصور لمفهوم الشعر ، يكاد يبلغ عدد الشعراء الذين يعتد بشعرهم . وسأورد هنا مجموعة من التصورات أو التعريفات للشعر تتسم بأنها صادرة عن أفراد معينين ، وكثير منها لا يمثل اتجاهاً عاماً ، أو نظرية أثرت فى تاريخ هذا الفن ، ولذا لم أجد مكاناً لإيرادها فى صلب البحث . وأنا أورد بعضها هنا لأضع أمام القارئ صورة لاتساع الموضوع وتنوعه على الرغم من محاولة تحديده . أما تصورات مفهوم الشعر وتعريفاته التى تنتمى إلى نظرية عامة فهى معروضة فى مكانها من الكتاب .

أورد هدسن فى كتابه « مقدمة لدراسة الأدب » (١) مجموعة من تعريفات الشعر لنقاد وشعراء معروفين ، هذا بعضها : الشعر « تأليف موزون » ، وهو «فن جمع المتعة إلى الحقيقة حيث يدعى الخيال لمساعدة المنطق . وجوهره الابتكار» (جونسون) . «ما الشعر غير الفكرة والكلمات التى تحل العاطفة نفسها فيها بطريقة تلقائية» (مل) (٢) . «نقصد فن استخدام الكلمات بطريقة تلقى فيها

(١) Hudson, W. H. An Introduction To The Study of Literature, PP. 64,65

(٢) جون ستيوارت مل قريب طبعاً من الرومانتيكيين فى تصوره لمعنى الشعر . انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب .

خداعاً على الخيال ، والفن الذى يصنع بالكلمات ما يصنعه الرسام بالألوان » (ماكولاى) . « سنسمى الشعر الفكر الموسيقى » (كارليل) . «الخلق الموقع للجمال» (إدرجار الان بو) . (إرساء ركائز نبيلة للعواطف النبيلة عن طريق الخيال » (راسكين) .

كذلك أورد كليف سانسوم فى مختاراته التى جعل عنوانها « عالم الشعر» [1] كثيراً من المحاولات لتعريف الشعر ، بعضها يلتقى مع قائمة هدسن التى اخترت عدداً منها فى الفقرة السابقة ، وبعضها لم يرد فى قائمته من مثل : الشعر « طريقة مركزة وبسيطة لقول أشياء عظيمة » (إدوارد فتزجيرالد) . «الشعر كلام خالد» (أودن) . « الشعر أداة دقيقة لتسجيل ردود فعل الإنسان بالنسبة للحياة» (لويس ماكنيس) .«الشعر هو اللغة التى يرتاد فيها الإنسان دهشته الخاصة » (كرستوفر فراى) . وأخيراً هذا الحوار الذى يجرى حول معنى الشعر بين بوسويل وجونسون : بوسويل : «والآن يا سيدى ما الشعر؟» جونسون : « لماذا يا سيدى ، إنه لأسهل بكثير أن تتحدث عما ليس بشعر ، نحن نعرف جميعاً ما الضوء ، ولكن ليس من السهل أن نقول ما هو » .

وهكذا نرى السؤال عن معنى الشعر يسأل مرات عديدة ، ويجاب عنه بطرائق شديدة التنوع . والواقع أنه على الرغم من التاريخ الطويل لفن الشعر ، وعلى الرغم من كثرة تردد السؤال عن معناه ، فإن الإجابات التى كانت تقدم عن هذا السؤال كانت دائماً مفيدة ، ولم تكن مجرد ترديد لإجابات سابقة ، وذلك لأنه كان يصاحبها دائماً إلقاء الضوء على طبيعة الفن الشعرى ، وخصائصه ، والأصول الأساسية التى تحكمه . وثمة شىء هام تتصف به هذه الإجابات هو أنها كانت ، على كثرتها وتنوعها ، إجابات نسبية لا تحمل صفة القطع ، وكانت مرتبطة بالمرحلة الزمنية والفكرية التى قدمت فيها . وهذا ما يجعل من السؤال : ما الشعر ؟ سؤالاً قديما حديثاً يمكن أن يطرح دائما من جديد ، مع فائدة متوقعة دائماً من إدارة النقاش حوله لمحاولة تقديم إجابة عنه .

وهكذا أيضاً تتضح الصعوبة الشديدة فى تقديم تعريف « جامع مانع » ،

(١) Sansom, C. The World of Poetry, PP. 5-8.

كما يقولون، لفن الشعر. ويزيد من هذه الصعوبة فى العصور الحديثة التحام هذا الفن التحاماً معقداً بمجموعة كبيرة من ألوان النشاط الإنسانى الأخرى ، وقد حدد نوع اتصال الشعر بهذه الفروع الفكرية ، ومقدار هذا الاتصال ، مفهومه إلى حد بعيد . لقد نمت الثقافة الحديثة نمواً هائلاً منذ القرن التاسع عشر ، وتمثل هذا النمو ، فى محيط الثقافة الإنسانية ، فى نشأة فروع عدة كعلمى النفس والاجتماع ، مع تنوع أساليب الدرس فى هذه الفروع تنوعاً شديداً . وقد أثر هذا النمو الهائل فى الشعر تأثيراً بالغاً ، وجعل مفهومه يتغير تغيراً كبيراً .

وثمة صعوبة أخرى تسهم فى استعصاء الشعر على الدخول فى قالب واحد محدد يوضح مفهومه ووظيفته ، وهى صعوبة ناشئة عن أنه لا يمكن القول بوجود تشابه كامل بين تجربتين إنسانيتين ، ومن ثم فإنه لا يمكن القول بالتشابه التام بين عملين شعريين ، وذلك مهما قيل من انتمائهما إلى تقاليد شعرية واحدة . وعلى هذا النحو فإن الفروق بين عمل شعرى جيد وآخر جيد ، مهما دقت ، فروق موجودة ، ويمكن القول بأنها فروق جوهرية ، هذا ما دمنا نسلم بأن كليهما عمل فنى أصيل له خصائصه الخاصة ، وهذا شيء معترف به حتى من جانب النظرية الموضوعية التى جعلت الحديث عنها موضوعاً للفصل السادس من هذا الكتاب ، فموضوعية الشعر إنما تعنى ارتباطه بأسس ثابتة فى خصائص التراث البشرى والتراث القومى ، كما تعنى موضوعية الذهن المبدع الذى ينجح فى تنظيم العواطف الإنسانية ، وإخراجها من منطقة غائمة إلى منطقة منظمة متلاحمة تأخذ صورة القالب الموضوعى ، ولكنها لا تعنى بحال صب التجارب الشعرية فى قوالب ثابتة متفق عليها ومحددة سلفاً ؛ فقد كان هذا النوع من التحجر من أولى المسائل التى نقضتها النظرية الموضوعية فى الشعر .

سيجد الدارس ، إذن ، أن مفهوم الشعر مفهوم متجدد من عصر ثقافى إلى عصر ثقافى آخر ، ومن شاعر أو ناقد متميز إلى شاعر أو ناقد متميز آخر . وقد يجد الدارس نفسه فى نهاية الأمر مضطراً إلى التسليم بحقيقة ساخرة تقول إن هناك مفاهيم للشعر بعدد القصائد الشعرية الجيدة . غير أن هذا ينبغى ألا يشككنا فى جدوى محاولة الوصول إلى تصور للشعر يجمع سماته العامة ، وخصائصه الثابتة ، مهما اتسم ذلك بالعموم أو بالنسبية ؛ ففى رصد هذه

السمات العامة والخصائص الثابتة وتفهمها فائدة محققة تساعد الناقد الأدبى على التقدم نحو الموضوعية ، ومواكبة ركب العلم العام كما سبقت الإشارة إلى ذلك . وسيجد الدارس كذلك أن بعض الأفكار التى حكمت مفهوم الشعر فى عصر ثقافى معين تمتد إلى عصور لاحقة ، فتحيا فيها متأثرة بروحها ، ومضافاً إليها من الأبعاد ما يتلاءم وطبيعة هذه العصور الجديدة ونظرتها إلى الأمور .

وفى معالجتى للموضوع ركزت اهتمامى على الأفكار التى تكون بالانتماء إلى أفكار أخرى ، وحدة شاملة يمكن أن يصدق عليها القول بأنها نظرية ، كما كنت حريصا على أن يكون الكتاب معالجة لمجموعة من النظريات التى تصب إحداها فى الأخرى ، والتى ترتبط ارتباطاً تاريخياً عن طريق تأثير إحداها فى الأخرى ، وتأثر إحداها بالأخرى . وقد كان طبيعياً فى تنفيذ هذا المنهج أن يتناول الكتاب مفهوم الشعر وغايته من العصر الإغريقى إلى عصر النهضة ، إلى العصر الرومانتيكى ، إلى العصر الحديث ؛ فالنظرية الشعرية فى الغرب مرتبطة ارتباطاً وثيقاً فى هذه العصور بالمفهوم المتقدم ، كما كان طبيعياً أن يتناول الكتاب أثر نظريتين من هذه النظريات فى النقد العربى هما النظرية الهادفة والنظرية الرومانتيكية .

وبقيت أمامى مشكلة النقد العربى القديم وموضعه من الكتاب . والحق أن الإغراء بتناول هذا النقد كان شديداً جداً علىَّ ، ولكننى قاومت هذا الإغراء ؛ لأننى أرى أن أى تناول مقصود وموسع لهذا النقد يخل بوحدة الكتاب ، فالنقد العربى القديم لا ينطبق عليه الأساس الذى أقمت عليه وحدة هذا الكتاب ، والذى أشرت إليه منذ لحظات ، فهو نقد له ظروفه الخاصة وقد نشأ وتطور مستقلا عن النظريات المذكورة التى يعالجها الكتاب . ولقد وجدت نفسى فى البداية أمام اختيار أحد أمرين : الأمر الأولى أن أرضى رغبتى الخاصة فأعقد فصلا عن النقد العربى القديم ، قد ينتهى بى بعد كتابته إلى الحيرة فى المكان الذى أضعه فيه من الكتاب ، أو قد ينتهى بى إلى ما هو أسوأ من ذلك فأجد نفسى مساقاً إلى عقد مقارنات بين بعض القضايا المتشابهة التى عرض لها النقد العربى القديم ، وعرض لها كذلك النقد الأوربى فى القديم أو الحديث . وأنا أعترف بإيمانى بعدم جدوى مثل هذه المقارنات التى يولع بها بعض الباحثين لإرضاء بعض الرغبات القومية ، وكأنهم

يقولون : إننا لسنا أدنى من الغربيين ؛ إذ أثار نقدنا من قبل كثيراً من القضايا التى أثارها نقدهم أو يثيرها الآن . أقول إننى لست من المؤمنين بجدوى عقد مثل هذه المقارنات التى تقتصر على مجرد رصد أوجه الشبه ، مع غياب الاتصال التاريخى ، وهو العامل الوحيد الذى يسوغ لنا عقد مثل تلك المقارنة ، حيث يعطينا مشروعية القول بتأثر الفكرة اللاحقة بالفكرة السابقة فتكون تعديلاً أو تطويراً لها أو إضافة إليها ... إلخ . هنا تكون المقارنة هامة لأنها تساعدنا على إدراك حركة الفكر الإنسانى ، ووحدته ، وعالميته ، ورصد مساره التاريخى ، ثم نموه وتطوره . والأمر الثانى أن أتجاوز الحديث عن النقد العربى القديم ، وأركز على القضايا التى تجمعها وحدة التأثير والتأثر أوربية وعربية . وهذا هو ما فعلته باستثناء إشارتين إلى النقد العربى القديم إحداهما فى نهاية الفصل الأول ، وهى إشارة خاصة بنفى أثر المحاكاة الإغريقية على هذا النقد ، والثانية عبارة عن تمهيد قصير عن ربط الشعر بأهداف خاصة عند النقاد العرب ، وقد جعلت هذا مدخلا إلى الفصل الثالث؛ لأبين به كيف كانت الدعوة إلى ربط الشعر بأهداف خاصة فوق أهدافه الفنية ليست من قضايا النقد العربى القديم ، وأن إثارتها على هذا النحو الواسع فى النقد العربى الحديث إنما هو أثر من تأثير الفكر الأوروبى .

على أننى لا أريد أن يتطرق إلى الذهن ، على أى نحو من الأنحاء ، عدم أهمية هذا النقد العربى فى ذاته ، أو أنه لا يستحق العناية الكاملة ، والدراسة الجادة، فتلك مسألة ليست محل جدل على الإطلاق . والحقيقة أن موضوع مفهوم الشعر وغايته ، كما يصور ذلك النقد العربى القديم ، موضوع شيق ، ولا يزال المجال فيه مفتوحاً لإضافات هامة ، لكننى رأيت أنه موضوع له استقلاله ، وهو لم يتطور عن أية نظرية من النظريات المعروضة فى هذا الكتاب ، كما أنه لم يكن سبباً فى نشأة واحدة منها ، ومن ثم فقد رأيت عدم الخوض فيه محافظة على ترابط العمل الذى أقوم به .

وأنا أرى ، بالرغم من ذلك ، أن فى الدراسة التى أقوم بها فائدة خاصة للمهتمين بالنقد العربى ، وهى فائدة تعود – فيما أرجو – إلى أنها تساعد على وضع الفكر النقدى العربى فى مكانه الصحيح من الفكر الإنسانى . على أننى أعود

فأقرر أن ذلك ينبغى ألا يشجع على افتعال مكان للنقد العربى ليس له ، أو جعله حلقة فى سلسلة ليس منها .

وقد كنت فى دراستى حريصاً على أن أكون قريباً من نصوص التراث الإنسانى فى النقد ، لأرى كيف كان تصور هذه النصوص لمعنى الشعر وغايته فى العصور المختلفة . وأعتقد أن إعطاء نصوص التراث النقدى هذه الأهمية لا يعود إلى قيمتها التاريخية مع أن هذه القيمة شىء غير مختلف عليه ، وإنما يعود فى المكان الأول إلى أن كثيراً من هذه الأفكار النقدية التاريخية له من الخصائص العامة الثابتة ما اتخذ طابعاً عالمياً أثر فى مجرى التقاليد الشعرية على مدى العصور . ومن هنا فإن فى توضيح تقاليد التراث النقدى إلقاء للضوء على أفكار تحيا بيننا اليوم باعتبار أن هذه الأفكار تمثل الحلقة الأخيرة فى سلسلة التقاليد الشعرية ، هذه السلسلة التى تمتد لتكون تاريخ الفن الشعرى كله .

ويغلب الاختصار على أسلوب المعالجة فى هذا الكتاب ؛ فلم أحاول الاسترسال فى موضع واحد منه لغير سبب ملح ، وكنت فى كثير من الأحيان أشير مجرد إشارة إلى موضوعات كان من الممكن أن تعالج على نحو أكثر تفصيلا؛ وذلك لأننى كنت حريصاً أشد الحرص على حصر الكتاب فى موضوعه الرئيسى ، ولم أفصل فى أية قضية اعتقدت أنها ليست من القضايا الرئيسية فى الكتاب . كذلك فإننى اجتهدت فى أن تكون لغة الكتاب محددة خالية من الأساليب الإنشائية ، وذلك لاعتقادى أن من الأمور التى تساعد النقد الأدبى عندنا على التقدم نحو الموضوعية أن تكون اللغة التى يستعملها لغة علمية دقيقة تكون وعاء محكماً للأفكار دون زيادة أو نقصان .

ذلك شىء قصدت إليه وحاولته ، وأرجو أن أكون قد أحرزت فيه بعض التوفيق .

بقيت نقطتان إحداهما خاصة بالمصادر والمراجع ، والثانية خاصة بالمصطلحات . أما النقطة الأولى فقد كنت حريصاً فيها ، من حيث المبدأ ، على استقاء المادة من مصادرها الأصلية ، وأعتقد أننى حققت ذلك إلى حد كبير فيما يتصل بالمادة العربية والمادة الإنجليزية ؛ حيث لم أستعمل المراجع إلا فى أضيق

الحدود ، ابتداء من الفصل الثانى وحتى نهاية الكتاب . أما فيما يتصل بالمادة اليونانية ، وهى مادة الفصل الأول ، وبالإشارات إلى آداب الأمم الأخرى ، فقد اعتمدت فيها على ترجمات موثقة إلى اللغة الإنجليزية ، كما اعتمدت على آراء المتخصصين فى الدراسات القديمة من الباحثين الذين يكتبون بالإنجليزية . وقد عقدت فى النهاية ، وبعد ذكر القائمة التقليدية للمصادر والمراجع ، فصلا قصيراً عرفت فيه بأهم المصادر والمراجع الأجنبية ، وهدفى من هذا إعطاء فكرة عن محتويات هذه المصادر والمراجع وقيمتها ، علّ ذلك يساعد الباحثين من بعدى على الاستفادة من المادة الموجودة فى هذه المصادر والمراجع على نطاق أوسع من النطاق الذى استخدمتها فيه . وأما النقطة الثانية الخاصة بالمصطلحات فإننى استعملت الترجمة الشائعة والمستعملة بالفعل فى المحيط العربى ، واستعملت ترجمتى الخاصة فى الحالات التى لا أعرف لها ترجمة معروفة فى العربية ، أو أعرف لها ترجمة اجتهادية لم تكتسب القبول الكافى بالاستعمال والشيوع . ثم اخترت فى نهاية الكتاب قائمة بمجموعة من المصطلحات التى تتردد كثيراً فى نقد الشعر وترجمتها مع ذكر أصلها فى اللغة الإنجليزية . وهدفى من إلحاق قائمة المصطلحات هذه بالكتاب مساعدة الدارسين الذين قد يقرأون مصطلحا فى نقد الشعر أو يسمعونه فى اللغة العربية ، ثم يريدون الاهتداء إلى أصل هذا المصطلح فى الإنجليزية ليعرفوا المزيد عنه ، أو يقوموا ببعض المراجعة .

وأسأل الله أن يكون هذا العمل الذى أقدمه إلى القراء عملاً مفيداً .

محمود الربيعى

مصر الجديدة فى اغسطس ١٩٦٨

الفصل الأول

الشعر محاكاة (النظرية الكلاسيكية)

قدمت التقاليد الكلاسيكية للنقد الأدبى مصطلحاً لعله أخطر مصطلح عرفه هذا العلم على الإطلاق ، وهو مصطلح « المحاكاة » . وتحدد التقاليد الكلاسيكية مفهوم الشعر ، ومفهوم الفنون كلها ، على أساس أنها محاكاة للطبيعة ، وقد أثار هذا المصطلح جدلا واسعاً حول معناه ، وحول الفنون الشعرية التى تدخل فى مفهومه ، وحول الأسس الفلسفية والأخلاقية التى يقوم عليها فى التراث الإغريقى ، وكذلك حول ما إذا كان فى إطلاقه على الفنون مصطلحا للذم يكون الشعر به نشاطاً مجرداً عن عناصر الأصالة يتحتم إخراجه من حيز النشاط الإنسانى المفيد ، أو مصطلحا للمدح يكون الشعر به نشاطاً إيجابياً خلاقاً .

وقد تردد هذا المصطلح أكثر ما تردد فى أعمال أفلاطون وأرسطو ، غير أن هذا لا يعنى أن الكلمة لم تكن معروفة فى الفكر الإغريقى قبل هذين المفكرين . لقد استعملها الفكر الإغريقى قبل أفلاطون وأرسطو كثيراً ، واستعملها فى وصف الفنون ، وغاية ما هناك أن هذين المفكرين قد أعطيا الكلمة معناها الكلى الذى صارت به مصطلحاً ، وأدارا عليها كثيراً من الأفكار الرئيسية فى الفن ، وفى خارجه كما هو الحال عند أفلاطون بصفة خاصة . ونتيجة لذلك دخل هذا المصطلح تاريخ النقد الفنى ، والنقد الأدبى ، من أوسع الأبواب . وكان – ولا يزال – محوراً لكل نقاش يتناول التقاليد النقدية الإغريقية ، كما يتناول ما تأثر بها من الفنون والآداب ، وبخاصة فى العالم العربى .

والفكرة التقليدية التى ثبتت وتعمقت عن أفلاطون ، وبخاصة من قبل نقاد القرن التاسع عشر ، هى عداوته للشعر ، وكيله الاتهامات ضده ، وإصداره الأحكام الشديدة عليه ، ومعاملته بالجملة على أنه نوع من النشاط الذى لا أصالة فيه ، والذى يتجه ، علاوة على ذلك ، إلى تخريب أذهان الناشئة ، وغير الناشئة ، ومن ثم ينبغى أن يحكم عليه بالنفى من بين ألوان النشاط التى تتدخل فى تكوين المجتمع ، إذا أراد المجتمع أن يكون مجتمعاً سليما صحيحاً . وقد قامت هذه الفكرة التقليدية عن موقف أفلاطون من الشعر على أساس وصفه لبعض الأنواع الشعرية بأنها « محاكاة » ، وتفسيره لبعض ألوان هذه المحاكاة بأنها مرادفة للنقل والتقليد . ولكن كثيراً من نقاد القرن العشرين يحاولون تفسير هذا المصطلح عند أفلاطون على أساس من فلسفته العامة ، ومن مجموعة السياقات الكثيرة والمختلفة التى ورد فيها المصطلح عنده . ويحاول هؤلاء النقاد بذلك أن ينفوا عن أفلاطون صفة الناقد السلبى ، الناقد الذى يعمد إلى الهدم ، ولا يقدم بديلا إيجابياً لما يرفضه من قيم ، كما أنهم يحاولون أن يستخلصوا من عباراته بعض المعانى التى ترد على الشعر اعتباره ، وتعدل من الفكرة الأفلاطونية ذات التاريخ الطويل ، والقائلة بأن هناك شجاراً قديماً بين الشاعر والفيلسوف ، وعداوة لا تقبل التصالح بين الشعر والفلسفة .

وهناك مجموعة من الملاحظات التى ينبغى أن تكون واضحة فى الذهن عندما أتحدث عن وصف أفلاطون للشعر بأنه محاكاة . أولاها أن أفلاطون كان فيلسوفاً فى المكان الأول ، ولم يكن ناقداً أدبياً . ومعنى هذا أن كل حديث له عن النقد حديث يأتى بالمناسبة فى إنتاجه الفلسفى ، لتوضيح فكرة من أفكاره الرئيسية ، أو الدفاع عنها ، أو مهاجمة الفكرة المضادة ... إلخ . ونظرة واحدة إلى إنتاج أفلاطون الذى بأيدينا توضح صدق ذلك ؛ فأراؤه النقدية القليلة متفرقة تفرقاً شديدا فى محاورات الإيون ، والجمهورية ، والقوانين ، وفيدروس ، ومائدة الشراب وغيرها . والملاحظة الثانية أن مفهوم مصطلح المحاكاة مرتبط عنده أساساً بنظريته العامة فى المعرفة ، والتى تقول إن العالم الحقيقى الوحيد هو عالم الأفكار العامة ، أو عالم المثل ، أما عالم الأشياء فليس سوى ظلال وانعكاسات للعالم الحقيقى . والملاحظة الثالثة أن أفلاطون يستخدم مصطلح « المحاكاة » فى

معنى واسع جداً ، لا يقتصر على الشعر وحده ، ولا على الفنون وحدها ، بل لا يقتصر على موضوع بعينه على الإطلاق . إنه يستعمل عنده أحياناً للتمييز بين بعض أوجه النشاط ، وبعضها الآخر ، وهو أحياناً يستعمل ليشمل كل نسق إنساني ، أو طبيعي ، أو عضوي ، أو كوني ، أو إلهي . والمعنى الأساسي لهذا المصطلح عنده ، على كل حال ، أنه يعني ما هو كائن ظاهراً ، بالنسبة لما هو كائن حقيقة ، فإذا كان الله كائناً حقيقة فالعالم الخارجي محاكاة (كائن ظاهرى) ، وإذا كانت الأشياء كائنة حقيقة فظلالها وانعكاساتها محاكاة (كائنات ظاهرية) ، وإذا كان ما يصنعه الصانع كائناً حقيقة فتمثيل هذا الصنع محاكاة (كائن ظاهرى)(١).

يتحدث أفلاطون عن الشعر فى المراحل الأولى من تناوله حديثاً فيه إعجاب سافر أحياناً ومقنع أحياناً أخرى ؛ فهو يرى فى بعض مراحل هذا التناول أن الشاعر إنسان غير عادى ، حيث إنه يوحى إليه . والشاعر لا يستعمل اللغة استعمالا عاديا ، وإنما يستعملها بطريقة فيها إلهام إلهى يشبه الجنون ، وهذا يجعله يحتل مرتبة وسطى بين العراف والمجنون ، فهو أحياناً يتمثل الأول ، وأحيانا يتمثل الثانى . وقد يوحى هذا الكلام ، من بعيد ، بأن الشاعر يتمتع بما لا يتمتع به الفيلسوف ؛ حيث يتحرر من القيود والالتزامات التى توضع عادة على الأخير . فالشاعر ، فى محاورة إيون ، عند أفلاطون ينقل كلمة الإله ، وأفلاطون لا يذكر لنا شيئاً ، فى هذه المرحلة ، عن كذب الشاعر ؛ فهو الذى يتفوه بالحقيقة الإلهية ، وهو الذى يعبر عن الحق والخير والجمال . ولكننا لا نستطيع ، من ناحية أخرى ، أن نتخذ من كلام أفلاطون هذا عن الإلهام الإلهى للشاعر ذريعة للقول بأنه يدافع عنه ، إذ إن معنى هذا من ناحية أخرى أن الشاعر تنقصه الناحية الفنية ، لأنه مجرد أداة ناقلة (٢) .

وفى نهاية الكتاب الثانى من الجمهورية (٣) ؛ وبداية الكتاب الثالث ، يناقش

---

(١) Mckeon, R., Literary Criticism and The Concept of Imitation In Antiquity (See Critics and Criticism. Edited by Crane, R. S., p. 119.)

(٢) Daiches, D., Critical Approaches To Literature pp. 9.10.

(٣) ارجع فى الجمهورية إلى نسخة Loeb Classical Library وانظر أيضاً مقالة Mckeon : التى سبقت الإشارة إليها .

أفلاطون الشعر على أساس تربوى . يقول ، على لسان سقراط : إن الإله خير كامل ، فهو لا يتغير ، ولا يخدع الناس ، ولكن الشعراء يصورونه كثيراً على أنه غير كامل من هاتين الناحيتين . وهو يعلن هنا أن معظم الشعر الموجود فى عصره غير مناسب ، من الناحية الأخلاقية ، للأهداف التربوية . وسبب ذلك ، فى نظره ، أن الشعراء فى قصصهم عن الآلهة ، وعن أبطال التاريخ ، يصورون نواحى متعددة من الضعف الأخلاقى عندهم ، وذلك له تأثير سيئ على عقول الشباب .

وحين يتحدث أفلاطون عن الشكل ، أو عن طريقة التناول الشعرى ، فى هذا الجزء من الجمهورية ، نواجه لأول مرة مصطلح المحاكاة (Mimesis) مرتبطاً عنده بالشعر . هذا المصطلح سيتكرر كثيراً فى الكتاب العاشر من الجمهورية ، ثم ينتقل إلى أعمال أرسطو ليكتسب مدلولا جديداً وهاماً فيها . هنا فى الكتاب الثالث يستخدم (أفلاطون) المحاكاة بمعنى التشخيص ، وذلك حين يتخلى الشاعر عن التعبير عن النفس ، كما فى الشعر الغنائى ، ويستعمل الكلام فى المسرحية ، أو فى بعض أجزاء الملحمة ليصور ، أو ليشخص ، إنساناً آخر . هنا يقول أفلاطون ، على لسان سقراط ، إن الشعراء بفعلهم هذا يعلمون الشباب التخلى عن شخصياتهم الحقيقية بتمثيل شخصيات أخرى ، بما فى ذلك الشخصيات الرديئة . وهو يرى أن هذا لا يفيد فى الجمهورية المثالية التى ينبغى أن يتعلم كل واحد فيها كيف يلعب دوره الخاص به كأحسن ما يكون ، ولا يتدخل فى دور الآخرين .

فى هذا الجزء يستخدم أفلاطون المحاكاة للتمييز بين ثلاثة أساليب شعرية، الأسلوب الأول أسلوب القصص الخالص الذى يحكى فيه الشاعر عن نفسه ، وهو لا يسمى هذا النوع من الشعر شعر محاكاة ، ومعنى ذلك أن هذا النوع خارج عن النوع الذى يوجه إليه الهجمات ، والذى سيخرجه بحسم من الجمهورية فيما بعد ، والأسلوب الثانى أسلوب القصص المختلط الذى يتحدث فيه الشاعر أحياناً بشخصه ، وأحياناً عن طريق محاكاة الشخصيات .

والأسلوب الثالث أسلوب « المحاكاة » الذى يتحدث فيه الشاعر على لسان ،

الشخصيات التى يخلقها فى المأساة والملهاة . وواضح من هذا التقسيم أن النوع الأول يقصد به الشعر الغنائى وما جرى مجراه ، ويقصد بالثانى الشعر الملحمى ويقصد بالثالث الشعر التمثيلى . ويفهم من حديث أفلاطون أنه يفضل شعر المحاكاة الخالص من بين هذه الأنواع ، وذلك فى حالة ما إذا حاكى كل ما هو خيّر؛ وذلك أن حراس الجمهورية المثالية ينبغى أن يتربوا على تقليد ما يناسبهم ويساعدهم على أداء دورهم فى حراسة هذه الجمهورية . وهذا التفريق بين موضوعات المحاكاة يعنى تقسيمها إلى موضوعات ذات قيمة ، وموضوعات لا قيمة لها ، كما أنه يعنى أن أفلاطون يقبل المحاكاة فى الملاحم والمسرحيات إذا كانت محاكاة لأشياء ذات قيمة . وقد عنى أفلاطون بتوضيح هذه الفكرة على نحو خاص فى محاورة « القوانين » [1] . ويتضح من كل هذا أن أفلاطون لم يطلق مصطلح المحاكاة على كل أنواع الشعر ، كما أنه لم يقل أن كل شعر المحاكاة سيئ ، أو مرفوض .

لكن أفلاطون يقود فى الباب العاشر من « الجمهورية » حملته الشهيرة على الشعر التى كان لها صدى عميق فى تاريخ النقد الأدبى كله ، والتى عوملت من جانب كثير من النقاد على أنها خلاصة لموقف أفلاطون من الشعر كله . وهذا الجزء يعتبر وثيقة نقدية عظيمة الأهمية ، وبخاصة لأنها تمثل أقدم وثيقة فيما يمكن أن يسمى اليوم بالنقد الفلسفى . ولأهمية هذه الوثيقة رأيت أن أورد منها ما يمثل موقف أفلاطون من الشعر الذى يوجه إليه هجومه ، والأساس الفكرى الذى يبنى عليه هذا الهجوم . والحوار فى هذا الجزء يجرى بين سقراط وجلوكون [2]:

سقراط : من بين الأشياء العظيمة التى أتصورها فى دولتنا ، لا شىء يبهجنى أكثر من دور الشعر .

---

(١) انظر Plato, The Laws, vol. I, p. 107 ff. II pp. 99, . وفى تقسيم أفلاطون للأساليب الشعرية انظر أيضاً : سهير القلماوى ، فنون الأدب (المحاكاة) ص٦٧ . وهذا الكتاب هو الكتاب الوحيد فى العربية ، فيما أعلم ، الذى خصص لدراسة هذه القضية الخطيرة فى النقد الأدبى .

(٢) استعنت فى هذا الجزء ، إلى جانب محاورة (الجمهورية) ، بما أورده Daiches فى كتابه الذى سبقت الإشارة إليه وذلك مع تصرف يسير . انظر p. 12 ff. .

جلوكون : إلى أى شىء تشير ؟

سقراط : إلى رفض شعر المحاكاة الذى لا ينبغى أن يرحب به مطلقاً ؛ فإننى أرى الآن بوضوح أشد ، وقد وضحت المعالم أمام روحى .

جلوكون : ماذا تعنى ؟

سقراط : ليكن الكلام سراً بيننا ؛ فإننى لا أريد أن يسمع بهذا كتاب التراجيديا وبقية طائفة المحاكين ، ولكنى لا أبالى أن أتحدث إليك أنت قائلاً إن المحاكاة الشعرية مخربة لأفهام السامعين ، وإن معرفة طبيعة هذه الأشعار هى الترياق الوحيد ضدها .. أتستطيع أن تخبرنى ما المحاكاة ؟ فإننى حقيقة لا أعرفها .

جلوكون : شىء أحب أنا نفسى أن أعرفه .

سقراط : هل نستطيع ، إذن أن نبدأ مناقشتنا بالطريقة المعتادة ، فنقول إنه إذا كان لمجموعة من الأفراد اسم واحد فإننا نسلم عادة أن الفكرة المتصلة بها واحدة . هل تفهمنى ؟

جلوكون : نعم .

سقراط : دعنا نمثل بمثال متعارف . توجد فى العالم مجموعة كبيرة جداً من السرر والموائد .. أليس كذلك ؟

جلوكون : بلى .

سقراط : ولكن هناك فكرتين أو قالبين لهما فحسب ، إحداهما فكرة السرير ، والثانية فكرة المائدة .

جلوكون : هذا صحيح .

سقراط : وصانع كل من السرير والمائدة يصنعهما لاستعمالنا وفق فكرة السرير أو المائدة ، ولكن الصانع لا يصنع الفكرة نفسها ، كيف يستطيع ذلك ؟

جلوكون : هذا مستحيل .

سقراط : وهناك فنان آخر أحب أن أسمع رأيك فيه .

جلوكون : من هو ؟

سقراط : إنه الرجل الذى يصنع أعمال كل الصناع الآخرين .

جلوكون : يا له من رجل غير عادى .

سقراط : انتظر قليلاً وسترى من الأسباب ما يجعلك تقول هذا بحق . إنه الذى يستطيع أن يصنع لا كل الأوانى فحسب ، بل النباتات ، والحيوانات ، ونفسه ، وكل الأشياء الأخرى : السماء ، والأرض والأشياء التى فى السماء وتحت الأرض ، ويصنع الآلهة أيضاً .

جلوكون : لابد أن يكون ساحراً ولا شك .

سقراط : أنت لا تصدق .. أليس كذلك ؟ هل تعنى أنه لا يوجد مثل هذا الصانع ، وذلك الخالق ؟ أم تعنى أنه من بعض النواحى يوجد صانع لكل هذه الأشياء ، ومن بعضها لا يوجد ؟ هل ترى طريقة تستطيع بها صنع هذه الأشياء بنفسك ؟

جلوكون : أية طريقة ؟

سقراط : طريقة سهلة تماماً يتحقق بها هذا الشىء البارع بسهولة : ما إن تدير المرآة فى يدك حتى تصنع لك الشمس ، والسموات ، والأرض ، ونفسك، والحيوانات ، والنباتات ، وكل الأشياء التى تتحدث عنها .. توجد فى المرآة .

جلوكون : نعم ، ولكن هذا يكون ظاهرياً فحسب .

سقراط : هذا حسن . إنك تقترب الآن من النقطة المطلوبة ؛ فالرسام كذلك ليس سوى مصور للظواهر ، أليس كذلك ؟

جلوكون : طبعاً .

سقراط : ولكننى سأفترض أنك ستقول ، إذن ، إن ما يصنع غير حقيقى ، وبالرغم من ذلك فإن هناك شيئاً من الإمتاع فى الطريقة التى يرسم بها الرسام سريراً .

جلوكون : نعم ولكنه ليس سريراً حقيقياً .

سقراط : وماذا عن صانع السرير ، ألم تقل إنه لا يصنع فكرة السرير ، ولكنه يصنع سريراً معيناً ؟

جلوكون : بلى قلت هذا .

سقراط : وإذن فإنه إذا لم يستطع صناعة ما هو موجود فإنه لا يستطيع صناعة وجود حقيقى . وإذا لم يكن صنعه ذا وجود حقيقى فمن الصعب القول بأنه يتكلم الحقيقة .

جلوكون : على أسوأ الفروض سيقول الفلاسفة إنه لا يتكلم الحقيقة .

سقراط : ولا عجب إذن أن كان عمله لا يعبر عن الحقيقة بشكل واضح .

جلوكون : لا عجب .

سقراط : لنفترض أننا سألنا ، على ضوء هذا المثال ، ما صفة الشخص الذى يحاكى ؟

جلوكون : إذا أذنت .

سقراط : هناك ، إذن ، ثلاثة أسرة .. سرير يوجد فى الطبيعة ، وهو الذى صنعه الإله ، حيث لا يمكن أن يصنعه سواه .

جلوكون : لا يمكن .

سقراط : ويوجد سرير ثان هو ما يصنعه النجار .

جلوكون : نعم .

سقراط : وما يصنعه الرسام هو الثالث .

جلوكون : نعم .

سقراط : أيمكننا أن نقول عن الرسام ، إذن ، إنه الصانع الحقيقى للسرير ؟

جلوكون : لا .

سقراط : فما صلته بالسرير ؟

جلوكـون : أسـتطيع أن أقـول إنه من الممكن أن نسـميـه « المحاكى » لما يصنعـه الآخران .

سقراط : فنحن نسمى البعيد عن الطبيعة بمرحلتين ، إذن ، محاكياً أو مقلداً .

جلوكون : بالتأكيد .

سقراط : وشاعر المأساة مقلد ، ولذا فهو كبقية المقلدين بعيد عن الحقيقة الأولى ، بمرحلتين .

جلوكون : يبدو أن هذا صحيح .

سـقراط : هل نستطيع أن نفترض ، إذن ، أنه إذا كان هناك إنسان قادر على صنع الأصل والصـورة فـإنه يحـسن أن يقف نفسـه على الجانب الصـورى ويسمح للتقليد أن يسيطر على حياته كما لو لم يكن لديه سواه ؟

جلوكون : لا .

سقراط : هل نستطيع أن نقول ، إذن ، إن الشعراء كأفراد ابتداء من « هومير » محاكون وناقلون لصور الخير وما شابهها ، ولكنهم لا يصلون أبداً إلى جوهر الحقيقة ؟ على أن هناك نقطة أخرى وهى أن المحاكى لا يصل أبداً إلى قلب الحقيقة ولا يعرفها.. إنه يعرف الظاهر فقط .. ألست على حق.

جلوكون : بلى .

سقراط : دعنا ، إذن ، نوضح الحقيقة ولا نكتفى بنصف حقيقة . إن الرسام قد يرسم الأعنة ، والشكائم ، ولكنه لا يعرف الشكل الحقيقى لهذه الأشياء، ولكن الخيّال الذى يستعملها هو الذى يعرفها حق المعرفة .

جلوكون : هذا صحيح تماماً .

سقراط : ألا نستطيع أن نقول ذلك بالنسبة لكل الأشياء .

جلوكون : ماذا ؟

سـقراط : إن هناك ثلاثة فنانين مهتمين بالأشياء ، أحدهم المستعمل ، والثانى الصانع ، والثالث المقلد لهما .

جلوكون : هو كذلك .

سقراط : نحن نتفق ، إذن ، على هذا القدر ، وهو أن المحاكى لا يعرف شيئاً يستحق الذكر عن الشىء الذى يحاكيه ، إن المحاكاة نوع من اللعب أو الرياضة ، وشعراء التراجيديا ، سواء أكتبوا فى بحر « الإيامبى » Iam-bic ، أم فى بحر الشعر البطولى السداسى ، محاكون فى أعلى درجات المحاكاة .

جلوكون : هذا صحيح تماماً .

سقراط : قل لى ، إذن ، ألم نحدد أن المحاكاة بعيدة عن الحقيقة بثلاث مراحل ؟ هذه هى النتيجة التى كنت أسعى معك للوصول إليها » .

تشتمل هذه الوثيقة ، بالإضافة إلى كونها مثالا حياً للحوار السهل الممتنع ، وللتدرج المنطقى الساحر اللذين اشتهر بهما أفلاطون ، على فكرتين أساسيتين : الأولى ، تفسيره لمصطلح المحاكاة فى هذه الدائرة من الشعر ، دائرة الشعر التمثيلى ، تفسيراً خاصاً يقترب معناه من معنى النقل الحرفى والتقليد اللذين يبعدان عن الحقيقة بمراحل ثلاث :

١ – مرحلة الفكرة الإلهية الخالدة ، وهو يمثل لها بمثال السرير الأول ، أو فكرة السرير التى هى الحقيقة الوحيدة بالنسبة له .

٢ – مرحلة الشىء كما هو مستعمل ، ويمثل له بالسرير الذى يصنعه النجار .

٣ – مرحلة تمثيل هذا الشىء ، ويمثل له باللوحة التى يرسمها الرسام لذلك السرير .

ويأتى الشاعر التراجيدى مع الرسام فى هذه المرحلة الثالثة ؛ لأنه يقوم بتقليد الفعل الإنسانى الذى هو ظل وانعكاس للفعل الحقيقى . والفكرة الثانية التى تشتمل عليها هذه الوثيقة تنبع من تفكير أفلاطون المادى العملى ، الذى لم يكتف بوضع المحاكى فى مرتبة أدنى من مرتبة الصانع ، بل وضع الصانع كذلك فى مرتبة أدنى من مرتبة المستعمل للشىء (والذى ضرب له مثالا بالخيّال) ؛ وذلك لأن المستعمل للشىء ، فى نظره ، هو الذى يحدد للصانع مدى ضرورة

هذا الشيء ، ومن ثم يعلمه كيف يصنعه [1] .

ذلك هو مفهوم المحاكاة عند (أفلاطون) ، الذى يتحدد على ضوئه مفهوم الشعر عنده . ولكن مفهوم الشعر فى التقاليد الكلاسيكية كما تأثرت به الأجيال التالية ، أصبح محكوماً ، إلى حد كبير ، بأفكار أرسطو عنه . ويعتبر أرسطو أول ناقد منهجى فى تاريخ النقد الأدبى ، إذا استعملنا كلمة « ناقد » بمعناها الضيق، فقد خصص لنقد الشعر عملا كاملا هو كتيبه المشهور « فن الشعر » ، وقد عالج فيه من المسائل ما رسم به بوضوح حدود النظرية الشعرية فى عصره ، ومن واقع تراث أمته ، كما حدد معالم النظرية الشعرية ، عن طريق تأثيره فى تاريخ نقد الشعر فى جميع مراحله التاريخية ، فى أوربا كلها .

ومهما جد من نظريات نقدية فى الشعر مخالفة لنظرية أرسطو فى عالم النقد الغربى، ومهما قيل من آراء قد تبدو ثورة على مفهوم الشعر عنده ، فهناك حقيقة ثابتة وهى أن كتيبه « فن الشعر » يكون الأساس الذى تعتمد عليه النظرية الشعرية فى معناها العالمى ، سواء من فروعها ما يمتد فى الاتجاه الذى سار عليه أرسطو ، أم ما يمتد فى اتجاهات مخالفة .

لم يكن أرسطو مفكراً تجريدياً كما كان يغلب على أفلاطون، ولم تكن لديه نظرية معدة سلفاً يقيس بها الشعر، فما وافقها قبله، وما خالفها رفضه. كان منهجه فى التفكير، فيما يتصل بالشعر، يختلف عن منهج أفلاطون، منذ البداية، بشيئين رئيسيين، أولهما : أنه يجعل من النصوص نقطة بداية له، ويتناول هذه النصوص بمنهج وصفى، يعتمد على استقراء خصائصها، ثم تكوين فكرة عامة عن هذه النصوص، نابعة من خصائصها العامة الثابتة تلك، أو بعبارة أخرى، استخلاص نظرية عامة نابعة أساساً من خصائص هذه النصوص، وليس لأية أفكار سابقة دخل فى تشكيلها. ومعنى هذا أن كتيب «فن الشعر» الذى بأيدينا قائم على ما تعطيه النصوص الإغريقية فى عصر أرسطو، وما قبله، ومعناه كذلك أننا حين نصل إلى توضيح مفهوم الشعر عنده، فلنا أن نطمئن إلى أن هذا

(١) Plato, Republic, Vol. 11, p. 419 ff.

وكذلك :

Daiches, D., Critical Approaches To Literature, p. 12 ff.

المفهوم يصدق على هذا القسم الكبير والهام من التراث الشعرى الإنسانى وهو التراث الإغريقى. والشىء الرئيسى الثانى، والذى يميز منهج أرسطو عن منهج أفلاطون، هو أن منهج أرسطو فى تناول الشعر منهج كامل، وليس جزءاً من منهج كما هو الحال عند أفلاطون. لقد سبق القول بأن كل تناول للشعر من جانب أفلاطون إنما هو تناول بالمناسبة، يهدف به إلى خدمة نظريته الفلسفية العامة، سواء فى ذلك نظريته الأساسية فى المعرفة، ونظريته المترتبة على نظريته فى المعرفة ، وهى فكرته عن المجتمع المثالى. ولهذا السبب فإننا نلاحظ أن آراء أفلاطون فى الشعر ترتبط بالسياسة فى محاورتى الجمهورية والقوانين، كما ترتبط بالفنون الأخرى، وبخاصة فن الخطابة، فى محاورة فيدروس، وترتبط بموهبة الوحى الإلهى فى محاورة الإيون. أما نظرية أرسطو الشعرية فهى منهج قائم بذاته، وليست جزءاً من منهج، وهى إلى جانب ذلك منهج فنى خالص يهدف إلى خدمة أهداف أدبية محضة هى تكوين نظرية شعرية متكاملة، ولا يهدف إلى خدمة نظرية فلسفية من نوع ما كما هو الحال عند أفلاطون .

تبين من الحديث عن أفلاطون أنه يرى أن الشعر ، أو بعبارة أدق ، أن نوعاً معيناً من الشعر هو الشعر التمثيلى ، إنما هو محاكاة للطبيعة (التى هى ظواهر الأشياء) ، وتبين كذلك أن كلمة المحاكاة لديه لا يقتصر معناها على الشعر ، وإنما لها معنى واسع يشمل الكون وما وراءه . أما أرسطو فقد استخدم فى التعبير عن مفهوم الشعر لديه نفس المصطلح ؛ فالشعر عنده محاكاة للطبيعة . غير أن معنى هذا المصطلح يختلف عنده عنه عند أفلاطون اختلافاً تاماً . ولقد كان تحديد معنى المصطلحات ، عموماً ، من أهم ما عنى به أرسطو ، وقد عنى بتحديد مدلول مصطلح المحاكاة فأكسبه دلالة جديدة هى دلالة أدبية محضة . فالمحاكاة عنده شىء مقصور على الفن الإنسانى لا يتعداه إلى سواه ، والفن كيان مستقل عن الأشياء فى الطبيعة الخارجية ، كما أنه مستقل عن السياسة والأخلاق ، والشعر هدف فى ذاته ، ونشاط ليست له غاية سوى تحقيق نفسه باعتباره فناً ، وهو لا يعنى بخدمة أى هدف آخر . وقد خلف لنا أرسطو ، نتيجة لمنهجه هذا ، مجموعة من وسائل التحليل الفنى للأشكال الشعرية ثبت أنها ضرورية للنقاد منذ عصره

إلى الآن ، مهما اختلفت طريقتهم وأهدافهم فى استعمالها [1] .

وقد أخذ أرسطو على عاتقه مناقشة طبيعة الشعر ليثبت أنه نشاط إنسانى حقيقى ، وجاد ، ومفيد ، وذلك عن طريق بيان طبيعته بياناً تتحدد به وظيفته وقيمته . ومن الواضح أنه كان يرد على أفلاطون فى موقفه من شعر المحاكاة وإن لم يذكر اسم أفلاطون صراحة فى أى جزء من أجزاء كتيبه « فن الشعر » . يقول أرسطو إن المحاكاة ، كما يفيد معناها اللغوى ، ليست شيئاً سيئاً بالضرورة ، كذلك فإن غريزة المحاكاة الموجودة عند الإنسان لها وظيفة مفيدة ، وهى أنها تنشط معظم الطاقات البشرية الكامنة فيه . وإذا كان هذا النوع من المحاكاة شيئاً حسناً ، فلماذا لا تكون المحاكاة الشعرية ، محاكاة التصوير ، حسنة كذلك ؟ مع أنها أشد تعقيداً وفنية من غيرها [2] .

وللمحاكاة الفنية عند أرسطو وظيفة محددة هى أنها تميز الفنون العملية والجميلة من ناحية ، عن العلوم الطبيعية من ناحية أخرى . والفن عنده يحاكى الطبيعة الإنسانية ، ولكنه لا يحاكى العالم المثالى ، عالم الأفكار الأولى الثابتة ، كما يذهب أفلاطون ، كما أنه لا يحاكى ظواهر الأشياء ، كما يذهب أفلاطون أيضاً . وبالمثل فإن الفن لا يحاكى ، عند أرسطو ، أفكار الفنان ، ولكنه يحاكى أفعال الناس ، وعلى الفنان أن يجرد من أفعال الناس ، كما تجرى فى الواقع ، قالباً متكاملاً منسجماً ، ترتبط أجزاؤه ارتباطاً فنياً بحسب قانون الضرورة والاحتمال (يقصد أرسطو بقانون الضرورة توالى جزئيات الحدث على سبيل الحتم ، بمعنى أنه إذا حدث (أ) فإن حدوث (ب) بعده يكون أمراً ضرورياً ، ويقصد بقانون الاحتمال إمكانية توالى جزئيات الحدث على نحو مقنع ، بمعنى أنه إذا حدث (ب) بعد (أ) يكون حدوثه أمراً محتملاً ومقنعاً ، وليس غريباً ولا متناقضاً) .

إن الفعل الإنسانى متأثر بعدة عوامل ، منها شخصية الإنسان الذى يقوم بهذا الفعل ، ومنها العوامل الوراثية فى شخصية هذا الإنسان ، ومنها مصير هذا الإنسان ، ومنها الأعمال الماضية التى قام بها هذا الإنسان . وعلى الشاعر أن يبرز

---

(١) Abrams, M. H., The Mirror and The Lamp. pp. 9, 10.

(٢) Warry, J. G. Greek Aesthetic Theory, p. 108.

الفعل الإنساني على أنه حلقة ضرورية في تطور شخصية فاعل الفعل ، مستخدما في ذلك وسيلة المحاكاة وهي اللغة . ومعنى هذا أن الفعل الإنساني الذي تعني به المحاكاة عند أرسطو إنما هو جانب من الفعل الإنساني فحسب ، وهو غير الجانب الطبيعي ، وعلى الشاعر أن يقدمه على أنه حتمي ، وبأسباب ليست هي الأسباب الطبيعية . والفعل الإنساني يختلف ، بطبيعة الحال ، من إنسان إلى إنسان ، كذلك يختلف الفعل الواقعي التاريخي لإنسان ما عنه مصوراً بطريقة فنية في مسرحية مثلا [١] ، وهذا هو معنى القضية الهامة التي أثارها أرسطو ، ودار حولها جدل شديد جداً في تاريخ النقد الأدبي ، من أن الحقيقة الشعرية أدل على الحقيقة ، وأدخل في بابها من الحقيقة التاريخية [٢] ؛ ذلك لأن التاريخ إنما يهتم بالحادثة الجزئية التي تحدث في إطار زمن ومكان معينين ، بينما ينظر الشعر إلى الحقائق العامة ، والقوالب الثابتة . ومن هنا كان الشعر يعتمد على اختيار الحقائق الدالة الممثلة ، وإسقاط كل العناصر الخاصة التي لا تقود مباشرة إلى تشكيل مثل هذه القوالب العامة ؛ لأن مثل هذا الاختيار هو الذي يوصله إلى نوع من الحقيقة العامة ذات الخصائص الدالة .

وتختلف المحاكاة عند أرسطو بحسب أداتها (وهي الخطوط والألوان في فن الرسم ، والأصوات في فن الموسيقى ، واللغة بوزنها وموسيقاها في فن الشعر) ، كما تختلف بحسب الموضوع الذي تحاكيه (فإذا صورت أفعال الناس بصورة أحسن مما هي عليه في الواقع فنحن في دائرة المأساة ، وإذا صورتها بصورة أسوأ مما هي عليه في الواقع فنحن في دائرة الملهاة) ، وكذلك تختلف بحسب الطريقة التي يعالج بها الموضوع (حيث يمكن أن يجمع الشاعر بين عنصري القصص والحوار ، أو يستخدم القصص الخالص ، أو الحوار الخالص) [٣]. وقد يبدو هذا التقسيم الذي وضعه أرسطو ، لأول وهلة ، قريباً من التقسيم الذي قام به أفلاطون في الجمهورية ، وقد سبقت الإشارة إليه ، والذي

(١) Mckeon, R, The Concept of Imitation in Antiquity.
وقد سبقت الإشارة إلى المرجع المنشورة به هذه المقالة . انظر p. 130 ff.

(٢) Aristotle, On the Art of Poetry, ch. 9,

(٣) Ibid., Chs. 1-3.

ميز فيه بين ثلاثة أنواع من الشعر ، نوع يؤثر على طريق القصص ، ونوع يؤثر عن طريق المحاكاة ، ونوع يؤثر عن طريقهما معاً . لكن هناك فرقين هامين بين نظرة كل من أفلاطون وأرسطو إلى هذا التقسيم . أولهما أن أفلاطون يفضل من بين هذه الأنواع الثلاثة شعر المحاكاة الخالصة ، بينما لا يجعل أرسطو من المحاكاة أساساً للتفضيل ، وإنما يفاضل بين قالبى المأساة والملحمة . وثانيهما أن أفلاطون إنما يفضل شعر المحاكاة الخالصة إذا كان موضوع المحاكاة شيئاً خيراً ؛ فهو يجعل أساس التفضيل أخلاقياً ، بينما يجعل أرسطو أساس التفضيل أدبياً ، حيث يفضل المأساة على الملحمة لأنها أبلغ فى إحداث الأثر الأدبى المطلوب .

يركز أرسطو ، فيما يتعلق بمهمة المحاكاة ، أو مهمة الشعر المأساوى ، على الناحية الشكلية ، أو ناحية البناء الفنى، تركيزاً شديداً . فهدف الشعر عنده فنى ، وهو بناء شكل فنى ، أو قالب فنى ، لموضوع المحاكاة . والشعر عنده صنعة فنية . ويتألف العمل الشعرى من الكلمات المكتوبة أو المنطوقة ، ويتجلى فن الشاعر الأساسى فى عملية الاختيار والتنظيم التى يكتسب بها الشكل تكامله العضوى . والشاعر لديه يصنع الحبكة الفنية للأحداث ليرسم بذلك صورة متكاملة محكمة لأفعال الناس ، ولكنه لا يصنع الأشعار المفردة . وهذه الحبكة الفنية تمثل عنده روح المأساة ، وهو لذلك يضعها أولا فى ترتيب الأهمية من بين أجزاء المأساة الستة ، وهى الحبكة الفنية Plot ، والصفات Characters ، والفكرة Thought ، واللغة Diction ، واللحن أو الموسيقى Song or Music والمنظر المسرحى Spectacle (١) .

ويلح أرسطو على أهمية الشكل أو القالب حين يؤكد أهمية الحبكة الفنية من بين أجزاء المأساة بكلام طويل لا يقف عند مجرد وضعها فى المكان الأول . يقول ، معللا لأهمية الحبكة الفنية ،إن المأساة ليست بالضرورة محاكاة الأشخاص ، وإنما هى محاكاة الفعل ، وحياة هؤلاء الأشخاص ، أو هى محاكاة السعادة والشقاء . وكل أنواع السعادة والشقاء إنما تأخذ قالب الفعل . والغاية التى نعيش من أجلها إنما هى نوع من النشاط أو الفعل . ولا يمثل الممثلون فى المسرحية بغية تصوير الصفات ، وإنما يستعينون بهذه الصفات على تصوير

(١) Ibid., pp. 39-41.

الفعل . لذلك فإن الفعل ، أو الحبكة الفنية ، هو هدف المأساة ، والهدف دائماً هو الشيء الرئيسي .

ويستمر أرسطو معللا لأهمية عنصر الحبكة الفنية من بين أجزاء المأساة فيقول ، بالإضافة إلى ما تقدم ، إن المأساة لا يمكن أن توجد بدون الفعل ، بينما يمكن أن توجد بدون الصفة مثلا ، والمآسى التى يكتبها معظم معاصريه تخلو من الصفة ، ولكنها لا يتصور أن تخلو من الحبكة الفنية التى هى « دم حياة المأساة » على حد تعبيره . ويقول إن الكاتب قد يكتب سلسلة من المقولات تعبر عن بعض الصفات أو الأخلاق ، وتكون جيدة من حيث الفكرة والمعجم ، ولكنها لا يمكن مع ذلك أن توصف بأنها مأساة ، وذلك لعجزها الكامل عن إحداث أثر المأساة ، بينما قد يؤدى أثر المأساة كاملا عن طريق عمل أقل جودة ، يكون قوامه حبكة فنية جيدة تنظم فيها الأحداث تنظيماً محكماً . ويلاحظ أرسطو ، فى هذا المجال ، أن الكتاب المبتدئين عادة يصلون إلى الإجادة فى عنصرى الصفة والمعجم قبل أن يصلوا إلى مثل تلك المرحلة من الإجادة فى بناء الحبكة الفنية [1] .

بهذا كله اكسب أرسطو مفهوم المحاكاة معنى جديداً تمام الجدة . إنها أبعد ما تكون عن التقليد لأنها أبعد ما تكون عن النقل الحرفى . إن موضوع المحاكاة عند أرسطو هو عالم الإنسان بكل جوانبه ، أفعاله ، وتجاربه ، وعواطفه ، وهدف هذه المحاكاة ليس نقل ذلك العالم الإنسانى كما هو ، وإنما هو تصويره فنيا بصورة تبرزه أحسن أو أسوأ مما هو عليه فى الواقع ، كما أن موضوعها ليس الأفعال الإنسانية كما كانت ، أو كما هى كائنة ، وإنما هو هذه الأفعال كما يمكن أن تكون ، وكما ينبغى أن تكون . ويعنى هذا كله أن المحاكاة ليست وسيلة لنقل الطبيعة ، وإنما هى وسيلة لدفع الطبيعة خطوة إلى الأمام فى طريق البحث عن هدف . وهى محاولة لتكملة ما تركته الطبيعة ناقصاً ، أو أخفقت فى إتمامه [2] .

مما تقدم ينبغى أن تتضح فى الذهن بعض الحقائق بالنسبة لمعنى المحاكاة ، ومن ثم لمعنى الشعر عند أرسطو :

---

(١) Ibid:, pp. 39,40.

(٢) Wimsatt and Brooks, Literary Criticism, pp. 26, 72.

أولاً : إن الشعر المسرحي ، وهو القائم على تمثيل الفعل ، هو النوع الوحيد الذى يركز اهتمامه فيه ، ويبنى نظريته فى الشعر عليه ، أما الشعر الغنائى فليست له عنده قيمة كبرى ، باعتباره ليس محاكاة للفعل الإنسانى العام عن طريق التمثيل .

ثانياً : إن المحاكاة عنده لا تهتم بالطبيعة الخارجية ، التى يمثلها ما عدا الإنسان ، من الكائنات الحية ، والكائنات غير الحية ، والمناظر الطبيعية ... إلخ ، إلا بمقدار ما تتدخل هذه الطبيعة الخارجية فى تشكيل البيئة التى يتحرك فيها «الناس» الذين يقدمهم الشاعر ، ويمثل أفعالهم .

ثالثاً : ينبغى أن يفهم معنى المحاكاة عند أرسطو على نحو من الحرية يتسع كثيراً عن المعنى الذى قد نفهمه من معنى الكلمة الآن . إنها محاولة لتقديم مقابل إيجابى للنموذج الذى يحاكيه الشاعر ، أو بعبارة أخرى ، إن العمل الفنى ، وهو موضوع المحاكاة مصاغاً فى قالب فنى عضوى ، ليس موازياً للعمل الطبيعى الذى يحاول صياغته فى قالب أدبى ، كما أنه ليس ظلاً أو انعكاساً له .

رابعاً : إن المحاكاة تتخذ من القوالب الضرورية ، ومن القوانين الثابتة العامة التى تحكم الطبيعة الإنسانية ، موضوعاً لها . ولذلك فهى لا تهتم بالجزئيات ، وإنما تجعل كل همها فى العناصر العامة الدالة التى يندرج تحتها أكبر قدر من الجزئيات ، والتى تمثل أكبر قدر من الحقائق الأصلية التى لا يختلف عليها باختلاف العصر أو باختلاف الزمان .

خامساً : إن الفن حين يحول موضوع المحاكاة إلى قالب أدبى ينبغى أن يتخذ من القوالب ما هو مناسب للمادة التى يعالجها ؛ لأن هذا هو الطريق الوحيد الذى يجعله قادراً على إنتاج مقابل لهذه المادة . وهذا هو السر فى العناية القصوى التى تعطى للقالب ، أو للشكل ، فى التقاليد الكلاسيكية بصفة عامة ، وعند أرسطو بصفة خاصة ؛ فالخطوط العامة مهمة ، والجزء يدخل فى الكل ، ويكون الاهتمام به على قدر مساهمته فى بناء الهيكل العضوى العام لهذا الكل ، ويدخل فى ذلك الاهتمام بالحبكة الفنية فى المسرحية على حساب بقية العناصر الأخرى عند أرسطو ، كما سبقت الإشارة إلى ذلك ، كما يدخل فيه الاهتمام بالشكل العام على

حساب الملامح الجزئية فى فن النحت عموماً ، والاهتمام بالخطوط على حساب الألوان فى فن الرسم (١) .

لقد طبعت هذه المعانى الجديدة المحددة التى أضفاها أرسطو على مصطلح المحاكاة ، أو على مفهوم الشعر ، التفكير الكلاسيكى كله بطابعها ، واتخذت آراء أرسطو فى الشعر ، من جانب الأجيال القادمة ، على أنها خلاصة مركزة للتقاليد الكلاسيكية كلها فى هذا الموضوع . والحق أن آراء أرسطو هنا تمثل نقد الشعر فى التراث الكلاسيكى فى صورته الطبيعية والدقيقة معاً ، والأساس العام الذى يحكم هذه التقاليد هو نظرتها إلى فن الشعر على أنه فن جميل يعمل بأدوات خاصة لاكتشاف الحقيقة الموضوعية ومضاعفتها ، وهو يتخذ من النماذج العامة موضوعاً له ، ثم لا يلجأ فى معالجة هذه النماذج إلى التعريف أو الوصف كما تفعل الفلسفة ، وإنما يلجأ إلى العرض والتصوير مستخدماً فى ذلك وسيلة المحاكاة . وبذلك يعطى للذهن تجربة محسوسة ، وصورة حقيقية للموضوع الذى يصفه الفيلسوف ، والمثال البسيط الذى يضرب لتوضيح الفرق بين الطريقة التصويرية ، طريقة الشعر ، والطريقة الوصفية ، طريقة الفلسفة ، أن الإنسان الذى لم يكن قد رأى الفيل مثلا ربما سمع عنه موصوفاً وصفاً دقيقاً ، وكان قادراً فيما بعد على إعادة هذا الوصف على وجه الدقة ، ومع ذلك فليس من الضرورى أن تكون لديه صورة ذهنية صحيحة عن شكل الفيل ، وعلى كل حال فإن المعلومات التى اكتسبها عن الفيل ، عن طريق الوصف ، تقل قطعاً عن المعلومات التى قد يكتسبها عن طريق رؤية الفيل ، والإحاطة بتفاصيلها (٢) .

كان تأثير النظرية الكلاسيكية فى معنى المحاكاة (أو فى معنى الشعر) ، كما حاولت الصفحات السابقة توضيحها ، وبخاصة عند أرسطو ، كان هذا التأثير شديداً على النقد الأدبى فى جميع عصوره . وقد حكمت هذه النظرية تفكير النقاد البلاغيين من أمثال هوراس فى كتابه « فن الشعر » ولونجينوس فى كتابه « فى الإبداع الفنى » .لكنه ليس معنى هذا أن النقد البلاغى لم يضف جديداً إلى المفهوم الإغريقى للمحاكاة ، فقد أصبح معنى المصطلح ، فى بعض جوانبه ،

---

(١) Bate, W. J., Prefaces To Critictsm, P. 7.

(٢) Ibid, p. 9.

محاكاة الشعراء السابقين فى العصر الذهبى الإغريقى ، باعتبارهم الأمثلة العليا فى تطوير الفن الشعرى . كذلك أخذ المصطلح يكتسب معنى زائداً على معناه الإغريقى السابق ، وذلك باتجاهه إلى توفير عنصر المتعة للسامعين .

وقد كان عصر النهضة الأوربية عصر إحياء التراث الكلاسيكى من جميع النواحى ، فسيطرت فكرة المحاكاة على مفهوم الشعر ؛ وذلك بعد فترة الإهمال التى تعرض لها الشعر ، والفنون عامة ، فى العصور الوسطى . وظل هذا المفهوم يحتل مكاناً هاماً فى الفترة التى تلت عصر النهضة ، وهى الفترة التى تعرف بفترة الكلاسيكية الجديدة . كذلك بقى مصطلح المحاكاة يحتل مكاناً واضحاً فى لغة النقد الأدبى فى معظم القرن الثامن عشر ، لكنه يلاحظ أن هذا المصطلح قد اختلف مفهومه من ناقد إلى ناقد فى هذه الفترات ، مع أنه ظل محتفظاً بطابعه الكلاسيكى العام . ولهذا فإننا حين نقول باستمرار المفهوم الكلاسيكى للمحاكاة مسيطراً على معنى الشعر فى عصر النهضة ، وفى عصر الكلاسيكية الجديدة ، فإن هذا القول مشروط ، وينبغى تبعاً لذلك ، أن توضح الاختلافات بين الفكرة الكلاسيكية ، والأفكار التالية لها التى استخدمت نفس المصطلح . ولقد كانت هذه الاختلافات واسعة فى بعض الأحيان لدرجة يمكن القول معها بأن مفهوم الشعر قد تحول تحولا خطيراً، وأن معنى المحاكاة أصبح بعيداً عن المعنى الإغريقى . لذلك فسيخصص الفصل التالى كلاماً طويلاً لهذه القضية الواسعة ، تحول معنى المحاكاة ، وسيمضى هذا الفصل مع المحاكاة الإغريقية فيوضح بعض جوانب الرفض الصريح الذى تعرضت له فى تاريخ النقد ، كما يوضح بعض جوانب تأثيرها فى النقد الحديث .

شهد الجزء الأخير من القرن التاسع عشر حملة تشكيك عامة وعنيفة فى الأساس الذى تقوم عليه فكرة المحاكاة برمتها . واتجهت هذه الحملة إلى النيل من عظمة الطبيعة . غير أنه يلاحظ أن حملة التشكيك هذه كانت تتجه إلى الطبيعة الخارجية ، وقد سبق القول بأن المحاكاة الكلاسيكية ، وبخاصة عند أرسطو ، لا تعلق على محاكاة الطبيعة الخارجية أهمية عظمى . وكان من أهم دعاة الانتقاض على الطبيعة جيمس وسلر (James Abbot Mc. Neill) Whsitler

(١٨٣٤- ١٩٠٣) فى كتابه « الفن الرقيق لاكتساب الأعداء » The Gentle Art of Making Enemies (نشر سنة ١٨٩٠) .

وقد ساعد وسلر على نشأة فكرة لاحقة تقول بأن الفن هو الذى يطور الطبيعة ، لأنه يمدها بالمثال الذى تسعى إلى الوصول إليه . ومعنى هذه الفكرة ، أولاً : أن الفن أعظم من الطبيعة ، وثانياً : أنه من الممكن أن يعدل الفن من الطبيعة ، ويجعلها تتطور فى اتجاه معين (يحسن أن يتذكر القارئ هنا ما تقدم من أن أرسطو كان يرى أن المحاكاة الشعرية تهدف إلى تكملة الناقص ، وإصلاح المعوج فى الطبيعة . على أن هناك فارقاً فى الأساس بين النظرتين ؛ إذ يحتل القالب الفنى محور الاهتمام عند أرسطو ، بينما العالم الداخلى للفنان هو كل شىء فى تفكير القرن التاسع عشر) . وقد توجت هذه الأفكار بفكرة جريئة مشهورة للكاتب أوسكار وايلد Oscar Wilde (١٨٥٤ - ١٩٠٠) خلاصتها أن الطبيعة هى التى تحاكى الفن وليس العكس .

يقول أوسكار وايلد : « إن الطبيعة ليست هى الأم العظيمة التى حملتنا فى بطنها. إنها من صنعنا ... إن الإنسان لا يرى أى شىء إلا إذا رأى عنصر الجمال فى ذلك الشىء. وعندئذ ، وعندئذ فحسب ، يوجد ذلك الشىء . إن الناس الآن يرون الضباب ، لا لأن الضباب موجود ، ولكن لأن الشعراء والرسامين علموهم الجمال الغريب الذى يؤثر الضباب عن طريقه . ولعل الضباب قد وجد فى لندن من قرون ... ولكن أحداً لم يره ، ولذا فنحن لا نعلم عنه شيئاً . إنه لم يكن له وجود حتى جاء الفن فاخترعه » [١] .

وليس معنى هذا أن فكرة ارتباط مفهوم الشعر بالمحاكاة قد قضى عليها إلى الأبد أمام تلك الحملة العنيفة . إنها ما تزال تلقى اهتماماً شديداً حتى وقتنا هذا . ولا يعود ذلك إلى أهميتها التاريخية فحسب ، وإنما يعود كذلك إلى أن كثيرا من النقاد ما يزالون يرون فيها سنداً قوياً يمكن أن يفسر الفن على أساسه فى مختلف العصور . يقول الناقد المشهور جلبرت مرى Murray (Gilbert) محاولا تفسير بعض مسرحيات شكسبير على أساس من نظرية المحاكاة : « عندما كتب

(١) Wilde, O., Intentions, P. 39.

شكسبير هاملت صنع شيئاً ما ، شيئاً لم يكن له وجود من قبل ، وقد ثبت أنه شيء مهم للغاية . لكن ماذا كان ، على وجه التحديد ، ذلك الشيء الذى صنعه شكسبير ؟ هل صنع شخصيات ؟ لا أظن . هل صنع جرائم حقيقية ، وآلاما ، وانتحاراً ؟ لا أظن .... لقد صنع شكسبير قصيدة حقيقية . صنع أشعاراً حقيقية ، ولكنه لم يصنع ملوك الدانمرك ، ولا الأشباح ، ولا الجرائم ، ولكنه قلدها ، أو مثلها فحسب . إن جريمة القتل التى صنعها لم تكن جريمة قتل حقيقية لملك حقيقى ، ولكنها كانت تقليد جريمة لتقليد ملك » [1] .

إن الشوط الذى قطعه الشعر ، والأدب عموماً ، بعيداً عن مفهوم المحاكاة شوط طويل ، كما سيتضح من الفصول التالية ، ولكنه لا يزال مقبولا ، ومقنعاً، فى وقتنا الحاضر أن نعتبر مسرحية ما محاكاة لأفعال الناس ، كما أنه مقبول ومقنع أن نعتبر تمثالا معينا محاكاة لشخص معين . إن هناك ، فى عالم المسرح، أناساً يتحركون ويتكلمون ، وإن لحركاتهم ولكلامهم شبهاً بحركات الناس وكلامهم فى الحياة العادية الحقيقية . وهناك اعتقاد قوى ما يزال عند بعض نقاد العصر الحديث بأن الفن ، من حيث هو فن . والشعر ، من حيث هو شعر ، لا يخرج عن كونه محاكاة ، إن الشاعر يعايش التجربة الشعرية معايشة حية ، ولكنه حين يكتبها شعراً (ونحن باعتبارنا نقاداً إنما نعتد بالعمل الشعرى المكتوب لا بأى شيء آخر) ، فإنه إنما يعيد خلق هذه التجربة ، أو بعبارة أخرى ، يحاكى التجربة الأولى . وإذا التحم الإنسان مع ذئب فى معركة بالأمس ، وجلس اليوم يكتب عملا شعرياً عن هذه المعركة ، فإنه يعود فنيا إلى ذلك الشجار ، أو يعيد خلق ذلك الشجار ، ولكننا لا نستطيع أن نقول على سبيل القطع إن ذلك الشجار الفنى هو نفس الشجار الحقيقى . وقد نقول ، مطمئنين ، إن الشجار الفنى ما هو إلا محاكاة للشجار الحقيقى . ومن ناحية أخرى فإن ذلك الإنسان إذا كان يعد لشجار آخر مع ذلك الذئب ، وفكر فى المعركة المتوقعة قبل حدوثها ، وأحس بها بعنف ، ثم كتب عملا شعريا عنها فإن هذا العمل لا يحتوى على الشجار نفسه ، فالشجار لم يقع بعد ، وكل ما هنالك أنه يقدم شجاراً متخيلاً ، شجاراً فنياً، أو لنقل محاكاة شجار [2] .

(١) Murray, G., The Classical Tradition In Poetry, p. 216.

(٢) Ibid., p. 48.

بقيت نقطة واحدة فى هذا الموضوع وهى هل لنظرية المحاكاة الإغريقية أثر على النقد العربى ؟ ... والإجابة عن هذا السؤال إجابة مباشرة وهى أن نظرية المحاكاة هذه لم يكن لها أثر يذكر على النقد العربى ، كما أنه لم يكن لها مقابل على الإطلاق فى ذلك النقد . إن مفهوم المحاكاة عند الإغريق يتجه كما اتضح إلى الشعر المسرحى فى المقام الأول ، وإلى الشعر الملحمى فى المقام الثانى . وقد سبق القول بأن منهج أرسطو النقدى قائم على أساس وصفى يصل إلى تحديد نظريته العامة من خلال دراسة النصوص الشعرية الإغريقية . وإذا سلمنا ، وينبغى أن نسلم ، بأن التراث الشعرى العربى ليس تراثاً تمثيلياً ولا ملحمياً ، أو بعبارة أخرى، ليس شعر محاكاة، أدركنا السبب فى عدم تأثر النقد العربى بنظرية المحاكاة الإغريقية ، والنقد العربى ، كالنقد الإغريقى ، فى أنه كان يعتمد على استخلاص قواعده العامة من واقع النصوص ، ومن ثم يبدو طبيعياً ألا يقاس هذا الشعر بمقاييس غريبة لا تتمشى مع طبيعته .

غياب أثر نظرية المحاكاة الإغريقية عن النقد العربى حقيقة إذن ، وحقيقة لها ما يسوغها . ولكن بعض النقاد العرب المحدثين يسجلون غياب شعر المحاكاة عن التراث العربى ، ونقد المحاكاة عن النظرية النقدية العربية ، بكثير من الحسرة والأسف . وأحب أن أقول إنه لا يعيب التراث العربى مطلقاً أن يخلو من ظاهرة من ظواهر النقد الإغريقى ، مهما كان لتلك الظاهرة من خطر فى تاريخ النقد العالمى . إن أحداً لم يقل بأن كل تراث شعرى ينبغى أن يكون شعر محاكاة ، وإلا احتل مكانة هابطة . حقيقة أن أرسطو يمجد شعر المحاكاة ، ولا يعتد كثيراً بالشعر الغنائى كما سبق ، ولكن هذا الحكم ينبغى أن ينظر إليه فى سياقه ، وأن يحصر فى نطاق الشعر الإغريقى .

إن الشعر الغنائى الإغريقى لا يقاس ، من وجهة نظر نقاده ، إلى الشعر التمثيلى الإغريقى ، هذا صحيح ، ولكن هذه القضية ينبغى ألا تسلم إلى قضية أخرى تقول إن الشعر الغنائى على الإطلاق لا يقاس إلى الشعر التمثيلى على الإطلاق .

إن أرسطو الناقد الوصفى الذى يتعامل مع نصوص تراث معين ، يعرف حدود ما يقول ، ولا أعتقد أنه كان يغامر بإصدار حكم عام كهذا ، كما أنه ليس فى

منهجه العام ما يدل على أنه يرمى إلى مثل هذا التعميم . وعلى الذين يفتشون فى حرص بغية الوصول إلى ظلال للمحاكاة الإغريقية فى النقد العربى ، متعسفين فى تفسير بعض النصوص أحياناً ، وناعين على النقد العربى بنغمة خفية أنه لم يتنبه إلى الاستفادة من هذه النظرية أحياناً أخرى ، على هؤلاء أن يوفروا جهدهم فى البحث والتنقيب ، وأن يصرفوا هذا الجهد فى ناحية أكثر فائدة ؛ ذلك لأنهم أولاً : يبحثون عن شىء لا وجود له ، وثانياً : لأن النقد العربى لا يقلل من قدره كثيراً أن يخلو من تأثير نظرية المحاكاة . إنه نقد له مقوماته الخاصة به ، والأصيلة فيه ، كما كان للنقد الإغريقى مقوماته الخاصة به والأصيلة فيه ، وعلى النقاد العرب المخلصين أن يكشفوا عن هذه العناصر ، ويضعوها فى نظام عصرى مترابط يكون لها به كيان النظرية النقدية المتكاملة ، فذلك هو التحدى الحقيقى الذى تضعه أمامهم مسئولياتهم .



الفصل الثانى

نظرية الشعر الهادف

أشرت فى الفصل السابق إلى أن مفهوم الشعر فى عصر النهضة وما بعده قد احتفظ بالطابع الكلاسيكى العام من التفكير فى الشعر على أنه محاكاة ، ولكن تحولا خطيرا قد طرأ على معنى المحاكاة لدرجة يمكن القول معها بأن معناها قد ابتعد عن معناها فى التقاليد الكلاسيكية . ويمكن أن يقال هنا إن التعريفات الأساسية التى كانت توضع للشعر بعد اكتشاف كتاب فن الشعر لأرسطو ، وبعد ظهور النظرية الجمالية فى إيطاليا فى القرن السادس عشر ، كانت تشتمل على مصطلح « المحاكاة » أو على مصطلح مرادف له . لكن هذا الاتفاق فى التعريف بين نقاد عصر النهضة والتقاليد الكلاسيكية اتفاق جزئى ؛ ذلك لأن محور الاهتمام بالنسبة لمعنى الشعر قد اختلف اختلافاً بيناً من وجهة نظر نقد عصر النهضة ، وأصبح هذا الاهتمام مركزاً على الشعر لا باعتباره نشاطاً موجهاً إلى الطبيعة ، ولكن باعتباره نشاطاً موجهاً إلى الجمهور فى المكان الأول.

وأول عمل نقدى عنى بتوضيح هذا التعديل الهام فى مفهوم الشعر هو كتاب السير فيليب سدنى المسمى « اعتذار عن الشعر » أو «دفاع عن الشعر [1]» .

---

(١) هناك عنوانان يتبادلهما هذا الكتاب ، الأول An-Apology for Poetry . والثانى The Defence of Poesy . ويعتقد أن هذا الكتاب كتب حوالى سنة ١٥٨٠ . وقد نشر أول مرة سنة ١٥٩٥ فى طبعتين إحداهما تحت إشراف Ponsonby ويعتقد أنها أولى الطبعتين ، وتحمل العنوان الثانى ، والثانية بإشراف Oiney وتحمل العنوان الأول . وقد رجعت فى هذه الدراسة إلى النص الموجود فى كتاب : English Critical Texts وهو يعتمد على الطبعة الثانية .

ويعد هذا الكتاب أول عمل نقدى ممتاز فى التراث الإنجليزى ، كما يعد ممثلا للاتجاه النقدى العام فى عصر النهضة . ويمكن أن يعبر عن مفهوم الشعر ، كما يقرره كتاب سدنى ، فى كلمتين فيقال أنه « محاكاة هادفة » . وواضح أن سدنى فى حديثه عن الشعر يدور فى فلك المفهوم الكلاسيكى العام كما يمثله أرسطو ، لكننا نلاحظ أنه بينما لا تمتد فكرة أرسطو عن الشعر إلى أى هدف أبعد من البناء الفنى، ترتبط فكرة سدنى عنه بوظيفة أخلاقية محددة . يقول سدنى بعد كلام طويل : « ... لذا فإن الشعر محاكاة ، ولذا يسميه أرسطو Mimesis ، وهذا معناه التمثيل ، أو التقليد ، أو معناه ... تقديم صورة متكلمة بهدف التعليم والمتعة [1] » . ومعنى هذا الكلام بصراحة أن للشعر هدفاً معيناً هو التأثير على الجمهور . إنه يحاكى ليتخذ من هذه المحاكاة وسيلة يهدف بها إلى إمتاع الجمهور ، ثم يتخذ من هذا الإمتاع وسيلة يهدف بها إلى هدف تعليمى . وواضح أن الفكرة الجديدة فى كلام سدنى ، والتى يختلف فيها عن أرسطو ، هى عبارته الأخيرة : « بهدف التعليم والمتعة » .

إن أرسطو لم يربط العمل الشعرى بأية أهداف عملية أو أخلاقية ، كما أشرت ، ولا يعنى هذا ، بطبيعة الحال ، أن الشعر عنده نشاط لا هدف له ، فقد حدد وظيفة المأساة بأنها إثارة عاطفتى الخوف والشفقة إثارة من شأنها أن تؤدى إلى التطهير من القدر الزائد على الحاجة من هاتين العاطفتين عند الإنسان ، وذلك حتى يتحقق التوازن المطلوب بين ألوان المشاعر من ناحية ، وبينها وبين العقل من ناحية أخرى . وبذلك يتضح أن التأثير الشعرى المطلوب عند أرسطو تأثير نفسى فنى ، وليس تأثيراً أخلاقياً .

لكنه من الحق أن يقال إن الفكرة التى أضافها سدنى إلى معنى المحاكاة ، من ربطها بهدف معين ، ليست جديدة كل الجدة ؛ فقد قررها من قبل ، بشكل خاطف ، النقاد البلاغيون الذين سبقت الإشارة إليهم ، وبخاصة الناقد هوراس ، وكان لذلك أثره على سدنى الذى وسع الفكرة ، وقدمها مدعمة مكتملة . ويكفى لكى ندرك أثر هوراس على سدنى ، أن نستحضر العبارة التالية من كتاب هوراس

---

(١) English Critical Texts p. 8.

« فن الشعر » . يقول هوراس : « يهدف الشعر إما إلى الفائدة ، أو المتعة ، أو إلى جمع المتعة والفائدة معاً [1] » . على أن هذا لا يسلب سدنى جدته وأصالته اللتين تتجليان فى أنه لا يكتفى فى شرح مفهومه للشعر عند هذا الحد ، وإنما يطور فكرته فى طريق آخر غير الطريق الكلاسيكى ، الذى يرى أن فن الشعر فن صناعة وبناء قالب شكلى ، وذلك حين يقول فى مرحلة أخرى من مناقشته لمعنى الشعر إن الشاعر يهدف إلى خلق عالم أفضل من العالم الذى نعيش فيه ، أو على حد تعبيره : « إذا كان عالم الطبيعة من نحاس فإن عالم الشعراء من ذهب [2] » . هنا يحدث التحول الهام فى مفهوم المحاكاة الإغريقية على يد سدنى ، إذ تصبح محاولة من جانب الجمهور ، القارئ أو المستمع ، لمحاكاة هذا العالم الذى يقدمه له الشاعر ، وليست محاولة من جانب الشاعر لمحاكاة الطبيعة . إن الشاعر عند سدنى لا يحاكى ، ولكنه يخلق ، والقارئ هو الذى يحاكى ما يخلقه الشاعر .

ومع هذا كله فإن سدنى قريب من أرسطو؛ فقد سبقت الإشارة إلى أن الأخير كان يرى أن الشاعر لا يعنى بتصوير ما هو كائن فعلا، وإنما يهتم بتصوير ما ينبغى أن يكون، أو بعبارة أخرى، لا يصور الحقيقة الحرفية، وإنما يقدم لها مقابلا حياً دالا ممثلا أدخل فى باب الحقيقة من الحقيقة الحرفية نفسها. وليس هذا بعيداً عن العالم الذى يخلقه الشاعر عند سدنى فهو أيضاً عنده يصور ما ينبغى أن يكون بخلق عالم مثالى يحتذيه القارئ . هذا التقارب فى التفكير هو الذى يجعلنا نقول، مرة أخرى، إن سدنى يدور فى فلك الإطار العام للمحاكاة كما قررها أرسطو، وذلك على الرغم من التفسير الخاص الذى يقدمه لها. غير أن هناك طائفة من النقاد ترى أن نظرية سدنى؛ فى مفهوم المحاكاة نظرية جديدة كل الجدة، وهم، لهذا، يجتهدون فى توضيح الفرق بين «ما ينبغى أن يكون» عند أرسطو و «ما ينبغى أن يكون» عند سدنى، قائلين إن معنى هذه العبارة عند أرسطو «ما ينبغى أن يكون» حسب قانونى الضرورة والاحتمال فى ترتيب الأفعال، وبناء العمل الشعرى، فهى بذلك ذات مضمون فنى، بينما معناها عند

(١) Horace, On The Art of Poetry (Classical Literary Criticism-Penguin Classics) p. 90.

(٢) English Critical Texts, p. 8.

سدنى «ما ينبغى أن يكون» حسب قوانين الأخلاق فهى ذات مضمون تعليمى[1].

ويقترب سدنى مرة أخرى فى تفكيره من أرسطو حين ينتهى فى دفاعه عن الشعر إلى أن الشعر يحتل مرتبة أعلى من المرتبة التى تحتلها الفلسفة والتاريخ . وهو يبدأ هذه النقطة بتقرير الدور الهام الذى يلعبه هذان الفرعان من الثقافة الإنسانية فى التأثير فى السلوك الإنسانى . فالفلسفة من طبيعتها التعريف والتحليل ، وهى تعالج موضوعاتها العامة ، وتصل إلى نتائجها الخاصة عن هذا الطريق ؛ والتاريخ يهتم بالغاية العملية لا النظرية ، وهو لا يستخدم الحجة المجردة للوصول إلى أهدافه التعليمية ، وإنما يستخدم المثال الخاص المحسوس المستمد من الحياة . ولكل واحدة من طريقتى الفلسفة والتاريخ عيوبها ، فالفلسفة تصعب على الإدراك ، وتتصف بالغموض ، لأنها تعالج المجردات ، ولذلك فهى مرشد فقير للشباب ، وهى شائقة فحسب لهؤلاء الذين هم على قدر من المعرفة . كذلك فإن التاريخ فى عنايته بالأمثلة المحسوسة إنما يقدم أمثلة عملية تنبع منها الحقيقة العامة ، ولكن على نحو من الغموض والاضطراب ؛ لما فى طريقته من الجزئية وعدم الشمول . أما الشعر فيجمع العناصر الجيدة فى كل من الطريقتين ، حيث يقدم الحقيقة العامة التى هى غاية الفلسفة ، وهو يقدمها فى أمثلة خاصة حية ومحسوسة كما يفعل التاريخ [2] .

حقاً إن الشعر يستخدم أمثلة خيالية (يجعلها حية ومحسوسة بطريقته التصويرية الخاصة) ، ولكن ذلك لا يقلل من قيمته التعليمية عند سدنى . وسبب ذلك أن العالم الذى يكشف عنه الشعر عالم مثالى كامل ، وهو أقرب إلى الإدراك من عالم التجربة المحسوسة حين يقدم فى صور حية محسوسة . إنه يقدم ما ينبغى أن يكون ، وهو فى ذلك يقوم بعملية تسامٍ للطبيعة ، لكنه لا يتناقض معها . إن خيالات الشعر تحول الحقائق الخاصة إلى حقائق عامة ، وتقدم

---

(١) انظر مثلا : Daiches, D. Critical Approaches To Literature, p. 65.

(٢) English Critical Texts p. 14.

وانظر كذلك :

Atkins, J. W. H., English Literary Criticism : The Renascence, p. 120.

الفضيلة بطريقة مفهومة للرجل العادى ؛ ولهذا تصبح تعاليمها « طعاما سائغاً لأرق المعد » (١) .

ولكن الذى لا شك فيه أن سدنى قد قدم المصطلح الإغريقى فى ضوء جديد له قيمته الخاصة ، وله أثره فى تحديد خصائص الفكر النقدى لعصر النهضة وما تلاه فيما يتعلق بمفهوم الشعر . لقد فسر المحاكاة تفسيراً جريئاً حين قال بأنها محاكاة الجمهور المتلقى للشاعر المبدع ، وليست محاكاة الشاعر المبدع للطبيعة ، وهناك ناحية أخرى تجعل لأفكار سدنى قيمة خاصة ، وهى أنه خالف أرسطو الذى يقول باستقلال الشعر ، وتبرير وجوده ، حيث قال سدنى بالفكرة الثانية ، ولم يقل بالأولى ، فالشعر لديه ضرورى ، ووجوده مبرر ، ولكنه ليس شيئاً مستقلاً، بمعنى أنه ليس غاية فى ذاته ، وإنما هو وسيلة لغاية أخرى تعليمية ، وبذلك كله مهد سدنى الطريق لنشأة اتجاهات نقدية بالغة الأهمية سأعرض لها بعد قليل . وأخيراً فإنه قال بالخلق الشعرى ، وتحدث عن أثر الشعر الغنائى فى تحريك العواطف ، مما جعل بعض الدارسين يقول بأنه هو الذى أطلق الشرارة الرومانتيكية الأولى (٢) .

لقد كان سدنى يرد بكتابه هذا فى الدفاع عن الشعر على كتاب جوسون Gosson الذى أسماه « مدرسة سوء الاستعمال » School of Abuse ، والذى هاجم فيه الشعر هجوماً شديداً ، ووصفه بأنه مدمر للأخلاق ، وسلم إلى مملكة الشيطان . يقول جوسون عن الشاعر : « إنه يقودك إلى العزف ، ومن العزف إلى اللعب ، ومن اللعب إلى المتعة ، ومن المتعة إلى الكسل ، ومن الكسل إلى النوم ، ومن النوم إلى الإثم ، ومن الإثم إلى الموت ، ومن الموت إلى الشيطان » (٣). وينبغى أن يقال إن جوسون هنا لا يعبر عن رأى خاص له بمقدار ما يعبر عن رأى مذهب جماعة دينية متطرفة من البروتستانت هى جماعة «المطهرين» Puritans، وهى طائفة كانت تعادى الفنون عامة ، وتنظر إلى كل أنواع المتعة على أنها إثم .

---

(١) English Critical Texts, p. 14,

(٢) Daiches, D. Critical Approacjes To Literature P. 70.

(٣) Wimsatt and Brooks Literary Criticism, p. 168.

ومعنى هذا أنه يمكن اعتبار كتاب سدنى رداً على الموقف الدينى المعادى للشعر . إنه يقول إن الشعر ليس مدمراً للأخلاق ، وإنما هو داعية للأخلاق . وقد يساعدنا هذا على فهم وظيفة الشعر التعليمية عنده بأنها وظيفة أخلاقية دينية . وقد بنى سدنى دفاعه عن الشعر على نقاط رئيسية ثلاث متصلة ، أولا : أنه عاد إلى التاريخ فوجد أن الشعر كان من أهم الوسائل التعليمية التى غذت عقول الناس فساعدت بذلك على نقل البدائيين إلى مراحل حضارية أعلى ، وثانياً : أنه ناقش الشعر على أساس فلسفى فوجد أنه قادر على إبراز الحقيقة ، والتعبير عن التجربة الإنسانية فى صورة حية تغرى باتباعها ، وثالثاً : أنه توصل بناء على هذا إلى أن الشعر يثرى العقل الإنسانى والشخصية الإنسانية بحيث يمكن الإنسان من إدراك الحقيقة ، والإحساس بها ، والتصرف طبقاً لمقتضياتها (١) .

كان للتفسير الأخلاقى لوظيفة الفن ، الذى أرسى قواعده كتاب سدنى ، تأثير عظيم على فترة الكلاسيكية الجديدة ، إذ أصبحت الفكرة التى دعا إليها سدنى ، من أهم معالم الكلاسيكية الجديدة ، وإذ أصبح مقرراً أن الشعر الذى لا فائدة منه ، أو لا هدف له ، شعر لا قيمة له . ولا أدل على تأثر الكلاسيكية الجديدة العميق بأفكار سدنى من اهتمامها الشديد بما أسمته « العدالة الشعرية Poetic Justice . هذه الدعوة التى ظهرت أول مرة سنة ١٦٧٨ ، والتى كانت تؤمن بأن الخير لابد أن يكافأ ، وبأن الشر لابد أن يعاقب . وقد أصرت هذه الدعوة على الوظيفة الأخلاقية للأدب باعتبارها مسألة أساسية لا يكمل معنى الأدب إلا بها . وعلى الأديب طبقاً لهذه الدعوة ، أن يوزع ألوان الثواب والعقاب على نحو يجعل الخير دائماً مثاباً ، ويسلم إلى مزيد من الخير ، ويجعل الشر دائماً معاقباً ويسلم إلى مزيد من العقاب ، وذلك من شأنه أن يشجع على الخير ، ويثبط عن الشر . وعلى الرغم مما هو واضح من أن الحياة ليست مقسمة على هذا النحو الذى يرجى أن يكون ، فقد دافع أصحاب هذه الفكرة عنها على أساس أن العالم محكوم بيد عليا ستأخذ على يد الشرير وتحاسب المخطئ فى الوقت المناسب مهما بدا من نجاة هؤلاء من العقاب ، ولذلك ينبغى أن يعكس الأدب هذه الصورة لأنها صورة الحقيقة (٢) .

(١) Bate, W. J., Prefaces To Criticism, p. 47.

(٢) Beckson and Canz, A Reader's Guide To Literary Terms, pp. 168, 169.

والحق أن أثر النظرية الأخلاقية فى الشعر لم ينقطع فى أى عصر من العصور التالية لسدنى ؛ فقد ظهر أثرها فى بعض الحركات التى كانت تقف على النقيض من فكر عصر النهضة ، وفكر الكلاسيكية الجديدة كالحركة الرومانتيكية ، وبخاصة فى كتاب شيللى « دفاع عن الشعر » . ولكن أثرها العميق ، الذى يتحتم الوقوف عنده قليلاً ، ظهر عند ناقد العصر الفيكتورى ماثيو أرنولد (١٨٢٢ – ١٨٨٨) الذى ربط الشعر بالأخلاق ربطاً وثيقاً أحله فيه محل الدين نفسه .

كان والد ماثيو أرنولد ، توماس أرنولد ، رجلا من رجال التربية والتعليم المشهورين فى إنجلترا ، وكذلك كان ابنه الذى اشتغل بهذه المهنة زمناً قبل أن يختار أستاذاً لكرسى الشعر فى جامعة اكسفورد فيواصل مهنة التعليم على مستوى أرفع . وقد كان لنشأة ماثيو أرنولد فى هذا الجو التربوى الخالص أثر فى اعتناقه ، فيما بعد ، الفكرة القائلة بأن التربية ، التى تستمد منابعها أساساً من الثقافة بفروعها المختلفة ، تعتبر أهم عامل من عوامل تثبيت قواعد الحرية الإنسانية . وفى هذا الإطار العام نادى أرنولد بأن الثقافة هى الوسيلة الوحيدة لتربية الجنس الإنسانى ، وكانت آراؤه فى هدف الشعر التعليمى الأخلاقى فرعاً من فروع نظريته العامة هذه .

وقد عاش ماثيو أرنولد فى عصر طغى فيه العلم التجريبى على كل شىء ، وهدد بتدمير العناصر الإنسانية والروحية لدى الجنس البشرى ، وقد كان طغيان العلم والصناعة مفزعاً لكثير من المفكرين والأدباء المبدعين ، وكانت ردود الفعل لديهم ضد هذا الطغيان متعددة . وقد رأى ماثيو أرنولد أن الخلاص الوحيد للإنسانية من « ميكانيكية » العلم والصناعة إنما يكون بالرجوع إلى الشعر .

لقد كان الدين فى الماضى ، كما يرى ماثيو أرنولد ، حامياً وموجهاً للرصيد الروحى عند الإنسان ، وقد أدت الديانات وظيفة مفيدة وأساسية فى هذا السبيل .

ولكن الديانات تحولت ، فى عصر العلم ، إلى مجرد « منظمات » دينية ، أو « مؤسسات » دينية تقوم بأداء وظيفتها بطريقة آلية متحجرة ، ولهذا فهى ليست قادرة إطلاقاً على حماية الحياة الداخلية للإنسان أمام طغيان العالم المادى . ولا

مفـر لديه ، نتـيجة لهـذا الموقف ، من أن يأخـذ الشـعـر مكان الديانة فى تطوير هـذه الحياة الداخليـة للإنسـان وتنظيفـهـا وصـيانتهـا . وقد اعتقـد بأنه يمكن أن يبحث فى الشـعر عن قـيم إنسانيـة لهـا صـفـة الثبـات والاستـمـرار ، وليس فى وسـع العلـم ، أو الصـناعة ، تهديدهـا ، أو القضـاء عليها .

يعبر ماثيـو أرنولد فى مقالته المشهورة التى تحـمل عنوان « دراسـة الشـعر » عن اعـتقـاده فى المسـتقـبل العظيم الذى ينتظر الـشـعـر ، هـذا إذا كان الـشـعـر شـعـراً عظيـمـاً بطبـيعـة الـحـال ، ويقـول إن الجنس الإنسـانى سـيجـد فى الشـعـر ، بمضى الزمن ، سندا مـؤكداً . وهـو ينظر حـوله إلى ألوان العقـائد فلا يـرى مذهبـاً إلا وقد اهـتـز ، ولا عـقـيـدة إلا وقـد ثبت أنهـا قـابلـة للمناقـشـة ، ولا تقلـيـداً إلا وهـو مـهـدد بالانهـيـار . والسـبب فى هـذا ، عـنده ، أن ألوان المذاهب والمعـتـقـدات قـد ارتـبطت بالحقيقة المفروضة ، وحصرت نفسها فى نطاقها ، ثم ها هى ذى حقائقها المسلمة تخـذلها . ولا منـاص لديه ، إذن ، من التحـول إلى الشـعـر ؛ ذلك لأن الشـعـر يعـتمـد على الفكرة العـاطفـية ، ويصـل نفـسـه بها ، والفكرة العـاطفـية هى الحـقـيقـة الثابتـة الخالدة ، وليس الشـعر ، فى نظره ، غـريباً عن الدين ، بل هـو عنصـر من عناصـره المحسوسة ، ويمكن أن يقال أنه أقوى هـذه العناصـر [١] .

ويقـول أرنولد إن المسـتـقـبل سـيـثبت بشـكل أكـيـد أننا نتـحـول إلى الشـعـر ونلوذ به ، لا ليسـاعدنا على تفسـيـر الحياة ، أو ليـخفف عنا من ضـغطها فـحسب ، وإنما ليكمل لنا صـورة هـذه الحياة التى ستبدو ناقصة بالعلـم وحده [٢] . وعنده أن دور الشـاعر ، فى المجـتمـع المفـتوح الذى اتسـعت فيـه دائرة التربيـة ، دور تربوى ، يقـوم على إرشـاد الإنسـانيـة وهدايتـهـا ، وهـو نفس الدور الذى كـان يقوم به رجـال الدين فى الـعـصـر الديـنى . ولأن الشـعـر نـتـاج لجـانب مـن أحـسـن جـوانـب النفس الإنسـانيـة ، فإنه قادر على أن يقـدم لنا مسـتـوى جماليـاً عاليـاً ، ويعـيننا على تصـور طبـيـعـة إنسـانيـة كاملـة من كل الوجـوه . كذلـك فإنه قـادر علـى أن يحـرز احـتـرامـاً عمـيقـاً فى النفوس شـبيـهـا بالاحـترام الذى يحـرزه الدين . وهـذا يسـاعـده على أداء

(١) Arnold, M., Essays in Crticism. p. I.

(٢) Ibid., p. 2.

وظيفة تعليمية تهدف إلى تحقيق الكمال الخلقى على المستوى « الجماهيرى » الواسع .

لقد نالت هذه الأفكار الجريئة لأرنولد ما تستحق من مناقشة فى النقد الإنجليزى ، واحتفل بها النقاد احتفالاً كبيراً ، يستوى فى ذلك من وافقه ، ومن خالفه . وينبغى أن يقال هنا إن هذه الجرأة الظاهرة فى إحلال الشعر محل الدين لا تعنى أن أرنولد كان متحرراً ، أو ملحداً . إنه ناقد محافظ بإجماع الآراء . لقد أراد أن ينقذ الروح الإنسانية من ثورة المادة الجارفة ، وقد رأى فى الشعر قبساً إلهياً يجعله داخلا فى صميم الدين ، ولذا فإن دعوته إلى الشعر إنما هى دعوة إلى الدين .

والشىء المهم بالنسبة للموضوع الذى أناقشه أن آراء أرنولد هذه دفعت فكرة ربط الشعر بهدف أخلاقى تعليمى خطوة إلى الأمام . وقد كان أرنولد متأثراً فى هذا بسدنى الذى أرسى قواعد هذه الفكرة كما سبق ، كما كان متأثراً بكثير من المفكرين الإنسانيين الذين أتوا بعد سدنى من أمثال بيرك Burke (١٧٢٩ – ١٧٩٧) ونيومان Newman (١٨٠١ – ١٨٩٠) [(١)] . وقبل أن أستمر فى الحديث عن أثر هذه الفكرة فى النقد الحديث أحب أن أشير إلى أنها لاقت فى تاريخها اعتراضاً من مدرسة الفن للفن التى كانت ترى أن هدف الفن ينبغى أن يكون جمالياً محضاً ، وهذا الهدف الجمالى المحض منفصل بطبيعته عن الأهداف الأخلاقية ، وعن أية أهداف أخرى .

وقد اعتمدت نظرية الفن للفن ، فى قولها بأن الشعر نشاط خاص يعتمد على خصائصه الداخلية التى يتحدد بها مفهومه وقيمته ، على أفكار نظرية سابقة قائمة على أساس أن المتعة فى الفن أهم من أى هدف تعليمى . ويمكن البحث عن أصول النظرية الجمالية التى دعا إليها أصحاب الفن للفن فى أعمال بعض الجماليين الإنجليز من أمثال شافتسبرى Shaftesbury (١٦٧١ – ١٧١٣) وهتشسون Hutcheson (١٦٤٩ – ١٧٤٦) ، والفرنسيين من أمثال ديدرو Diderot (١٧١٣ – ١٧٨٤) ، كما يمكن البحث عنها عند المفكر الجمالى الألمانى

---

(١) Williams, R., Culture and Society. p. 135.

كانت Kant (١٧٢٤ - ١٨٠٤) . كذلك كان لأفكار الكاتب الأمريكى الشهير إدجار الآن بو Poe (١٨٠٩ - ١٨٤٩) تأثير كبير أسهم فى تحديد الفكرة التى دعا إليها أصحاب الفن للفن ونضجها . كان « بو » يرى أن القيمة الغنائية فى الشعر قيمة مستقلة ، ليس لها من هدف أبعد من تحقيق المتعة المطلقة ، والموسيقية ، والجمال . وقد أثرت آراؤه هذه تأثيراً مباشراً على الشاعر الفرنسى بودلير Baudlaire (١٨٢١ - ١٨٦٧) الذى اعتقد فى الجمال المطلق الذى يمكن أن يتوصل إليه الشعر ، على الرغم من وجود الشر ، بل عن طريق الشر . وقد أحرزت الدعوة من أجل الفن للفن بآراء بودلير انتصاراً حدد معالمه من بعده شاعر مثل مالارمى Mallarme (١٨٤٢ - ١٨٩٨) الذى ربط القيمة الجمالية بالرمز ربطاً محكماً[1] . ولكن مدرسة الفن للفن لم تتحدد ، باعتبارها مدرسة ، ولم تشن حملتها القاسية ضد الفكرة السابقة التى تربط الشعر بالأخلاق إلا فى أواخر القرن التاسع عشر ، وفى انجلترا على يد كتاب من أمثال أوسكار وايلد ، الذى نادى بأن الجمال إنما هو رمز من الرموز التى تكشف عن كل شيء لأنها لا تعبر عن أى شيء ، والذى قال صراحة بأن كل الفنون عديمة الفائدة .

وقد فرق وايلد تفريقاً حاسما بين الفن والحياة حين قال إن هدف الفن هو العاطفة من أجل العاطفة ، أما العاطفة التى تهدف إلى استثارة فعل معين فذلك هدف الحياة ، وقد ساقه هذا إلى القول بأن الفن نشاط غير أخلاقى .

وعلى هذا النحو انفصل دعاة الفن للفن عن واقع المجتمع الذى كانوا يعيشون فيه ، والبيئة التى كانت تحيط بهم ، وعاش أفراد هذه المدرسة فى أبراج عاجية ، وطبعت اهتماماتهم بطابع أرستقراطى ، وتميزت بالرفاهية والعزلة . وقد جلب عليهم هذا احتقار الدوائر الاجتماعية ، و أصبح الفنان وليس له أى قدر من الاحترام الاجتماعى .

---

(١) Wimsatt and Brooks, Literary Criticism, pp. 476-480

وللعقاد فى النقد العربى الحديث كلام حول هذا الموضوع يبدو منه واضحاً انه يقف فى جانب أفكار بودلير ؛ فهو يرى أن الفن لا يخطئ حين يصور الشر ، وإن لم يبرئ الشاعر من الانحراف إذا لم نر فى شعره سوى الشر . انظر مقاله فى ذلك فى كتاب « فصول من النقد عند العقاد » الآتى بعد ص : ٢٧٤ ، ٢٧٦ .

ولم تكن مدرسة الفن للفن في البداية تهمل « موضوع » الفن ، وإنما كان لها فيه رأى خاص يعبر عنه وايلد حين يقول : إن الموضوع الجميل أو الشيء الجميل هو الذى لا يعود علينا بنفع ما ، وإذا كان الموضوع نافعاً أو ضرورياً لنا على نحو ما ، أو كان له تأثير علينا بطريق أو بآخر ، بالألم أو بالمتعة ، فإن هذا الموضوع يكون خارجاً عن مجال الموضوعات الملائمة للفن . إن الفنان ينبغى أن تكون لديه حالة من « اللامبالاة » ، بالنسبة لموضوع الفن [١] .

ولكن الشكل في العمل الفني طغى على اهتمام مدرسة الفن للفن في مراحلها المتأخرة ، وأصبح الشكل في نظر وايلد ، وهو رائد المدرسة في هذه المرحلة ، كل شيء . فهو عنده سر الحياة ، والفنان إذا بدأ بعبادة الشكل في الفن فإن جميع أسراره تكشف له ولا يبقى منها سر مخبأ عنه . في هذه المرحلة سعت مدرسة الفن للفن جاهدة إلى إنشاء صلة وثيقة بين الشكل الشعرى ، والموسيقى والفنون المنظورة . وقد كان هذا أيضا نتيجة لمجهودات الرمزيين الفرنسيين [٢] .

وهكذا يتضح من الحديث عن الأسس الفكرية لأصحاب مدرسة الفن للفن أنها تقف على النقيض من النظرية التعليمية في الشعر التى تربط هذا الفن بغاية أخلاقية ، وتهتم بموضوعه اهتماماً بالغاً . وهكذا كانت نظرية الفن للفن احتجاجاً مباشراً على النظرية الأخلاقية ، كما عبر عنها أرنولد حين نادى بالغاية الأخلاقية للشعر ، وحين حدد له هدفاً معيناً هو أنه « نقد الحياة » .

وهكذا ووجهت النظرية التى تربط الشعر بهدف معين بحملة مضادة في أواخر القرن الماضى ، ولكن هذه الحملة لم تستطع أن تحرز انتصاراً بعيداً ، وبقيت فكرة الشعر الهادف تحتل مكاناً بارزاً في النقاش النقدى في القرن العشرين . وقد تميز النقاش حول هذه القضية في العصر الحديث بتوسيع موضوع المناقشة بحيث أصبح لا يقتصر على الشعر ، وإنما يشمل الخلق الأدبى كله . وهناك وجهتا نظر رئيسيتان متعارضتان في قضية ربط الأدب ، أو عدم ربطه ، بأهداف معينة . الأولى يتبناها النقد الماركسى ، والثانية يقول بها النقاد غير

---

(١) Ibid., p. 487.

(٢) Ibid., pp. 488-9.

الماركسيين فى أوربا الغربية وأمريكا . وقبل مناقشة وجهتى النظر هاتين بشىء من التوسع أحب أن أقول إنه لا جدال فى أن هناك قدراً مسلماً به من الجانبين ، وهو أن الأدب بعيد الأثر فى تطور حياة الأفراد والشعوب . وهو ، من هذه الناحية، ذو أهداف مؤكدة . ويتركز الخلاف فى نقطة واحدة ، على ما يبدو، وهى: هل يرمى الأدب ، بطريقة مقصودة ، إلى خدمة أهداف بعينها ؟ أما النقد الماركسى ، فى عمومه ، فيقول بالإيجاب ، وأما معارضو النقد الماركسى ، الذين يحبون أن يضعوا السؤال بطريقة مختلفة إذ يقولون : هل يصح أن تكون مهمة الأدب مهمة « دعائية » ؟ فيقولون بالنفى .

والنقد الماركسى تأثر تأثراً شديداً بنظرية ماركس الاقتصادية التى قالت بتفسير التاريخ تفسيراً مادياً ، ولكنه كذلك متأثر بالنقد الواقعى فى القرن التاسع عشر . وقد ظهر أول ما ظهر فى ألمانيا على يد فرانز مهرنج Mehring (١٨٤٦ - ١٩١٦) ، وفى روسيا على يد جورجى بليخانوف Blekhanov (١٨٥٦-١٩١٨) ويلاحظ أن هذين الناقدين لم يلتزما فى نظرتهما إلى الأدب بحدود النظرية الماركسية فى المجتمع أو الاقتصاد ، وكل ما هنالك أنهما اعتقدا أن الإنتاج الأدبى ينبغى أن يرتبط بالمجتمع أكثر مما يرتبط بمقاييسه الجمالية الداخلية .

لكن النقد الماركسى بمعناه الضيق كان نتيجة لتطورات متأخرة نسبياً فى روسيا السوفيتية . وقد كان من الممكن أن يوجد فى داخل الاتحاد السوفيتى نفسه أكثر من وجهة نظر نقدية ، ولكن فى حوالى سنة ١٩٣٢ م فرضت نظرية نقدية واحدة داخل روسيا وهى النظرية التى عرفت فى النقد الأدبى بنظرية «الواقعية الاشتراكية» .

تحتم «الواقعية الاشتراكية» على الأديب أن يصور الحقيقة تصويراً دقيقاً ، وأن يكون واقعياً يصور المجتمع المعاصر . كذلك تحتم عليه أن يكون واقعياً اشتراكياً يهدف بأدبه إلى نشر الاشتراكية . ومعنى هذا أن الأدب ، من وجهة النظر هذه ، ينبغى أن يكون أداة أيديولوجية لنشر المبادئ الاشتراكية على المستوى الجماهيرى الواسع . وللأدب ، عند الواقعيين الاشتراكيين ، طبيعة

ووظيفة قريبتان إلى حد كبير من طبيعة الأدب ووظيفته اللتين تحدثت عنهما فى نظرية سدنى ، فهو مثالى ، بمعنى أنه يرينا الحياة لا كما هى عليه فى الواقع ، وإنما كما ينبغى أن تكون عليه طبقاً للنظرية الاشتراكية ، وهو تعليمى ، بمعنى أنه يقدم تعاليم معينة ، ويهدف إلى تقديم فائدة محددة [1] .

وهناك حقيقتان هامتان تتصلان بالنقد داخل الاتحاد السوفيتى إحداهما أن هناك مجموعة كبيرة من النقاد السوفييت يدركون أن وسيلة الفن ليست الدعاية المباشرة وإنما هى تصوير الشخصيات ، والأحداث ، والمشاعر ، وتقديم كل ذلك فى صور وقوالب فنية ، وهؤلاء النقاد يتفقون فى ذلك مع غيرهم من نقاد العالم ، حتى ولو كانوا نقاداً يقفون على النقيض منهم من الناحية المذهبية . والحقيقة الثانية أن الأدب السوفيتى غلب عليه منذ الحرب العالمية الثانية الاهتمام بالناحية القومية ، الأمر الذى ترتب عليه إعطاء أهمية قليلة للمؤثرات الأجنبية فى الأدب القومى ، وللأدب المقارن الذى يقوم أساساً على الاهتمام بالصلات العالمية بين الآداب [2] .

أما فى خارج الاتحاد السوفيتى فقد لاقت « الواقعية الاشتراكية » فى النقد استجابة فى الولايات المتحدة ، التى ارتفعت فيها الأصوات منادية بدراسة الأدب دراسة اجتماعية ، وذلك فى العقد الرابع من هذا القرن . وأشهر محاولة تتصف بهذه الصفة فى تلك الفترة هى محاولة الناقد برنارد سميث فى كتابه المسمى : «العوامل الفعالة فى الأدب الأمريكى» المنشور سنة ١٩٣٩ . وقد اتسع نطاق تأثير الواقعية الاشتراكية فى أمريكا بعد ذلك، وظهر فى إنتاج نقاد يمثلون اتجاهات مخالفة لاتجاه الواقعية الاشتراكية، مثل الناقدين أدموند ولسن وكينيث بيرك [3].

أما فى إنجلترا فقد كان الناقد كرستوفر كودويل Caudwell (١٩٠٧ – ١٩٣٧) أبرز ناقد متأثر بنظرية الواقعية الاشتراكية ، وكتابه المسمى « الوهم

---

(١) Wellek, R., Concepts of Criticism. p. 347.

(٢) Loc. cit.,

(٣) Loc. cit.,

والحقيقة » يعد مزيجاً من الماركسية ، وعلم الاجتماع ، والتحليل النفسى ، وهو ثورة على الاتجاه الفردى تميز به النقد الإنجليزى ، كما أنه ثورة على الحرية البرجوازية الكاذبة . ولكن أشهر ناقد ماركسى على الإطلاق فى العالم المعاصر هو جورج لوكاتش Lucacs ، وهو مجرى يكتب بالألمانية . ومن أهم كتبه « جوته وعصره » المنشور سنة ١٩٤٧ ، « والقصة التاريخية » المنشور سنة ١٩٣٥ . ويناقش فى هذين الكتابين اتجاهات الأدب فى القرن التاسع عشر على أساس واقعى ، ولكنه لا يهمل العوامل السياسية والاجتماعية ، كما أنه لا يهمل القيم الأدبية البحتة . وأخيراً يمكن القول بأن النقد الماركسى فى مجموعه لا يستخدم وسائل ماركسية خالصة ، وإنما يستخدم من الوسائل ما يعتبر قاسماً مشتركاً بين الاتجاهات النقدية كلها [1] .

يتضح مما سبق أن « موضوع » الأدب ، فى نظر النقد الواقعى الاشتراكى له أهمية قصوى ، وأن الأدب لابد أن يكون هادفاً ، وأن قضايا المجتمع الملحة ، ومشكلاته العاجلة ، هى المجال المفضل الذى ينبغى أن يعالجه الأديب . ويتضح كذلك أن أهمية الموضوع هذه لم تقض على الاهتمام بالعناصر الفنية المتصلة بالقالب الأدبى حتى عند كثير من المتشددين فى الالتزام بقضية الأدب من أجل المجتمع [2] . ولقد مرت على روسيا السوفيتية فترة كان التزام الأدب فيها بمبادئ

(١) Wellek, loc. cit.,

(٢) يقول ماوتسى تونج : إنه « ليس هناك فن من أجل الفن ، أو فن فوق الطبقات ، أو فن مواز للسياسة أو مستقل عنها » . وهو يلح على أن الأدب الحقيقى هو الذى يتجه إلى خدمة «البروليتاريا» ، ولكنه يتمسك أيضاً بالمستوى الجيد للعمل الفنى ، من حيث المقاييس الفنية الخالصة . يقول : «أما نحن فنطالب بالوحدة بين السياسة والفن ، الوحدة بين المحتوى والشكل ، أى الوحدة بين المحتوى السياسى الثورى وبين الشكل الفنى على أرقى درجة ممكنة من الكمال . فالأعمال الأدبية والفنية الخالية من الجودة الفنية لا أثر لها مهما كانت تقدمية من الناحية السياسية . وعلى ذلك لا نعارض الأعمال الفنية ذات وجهات النظر السياسية الخاطئة وحدها بل نعارض النزعة التى تدعو إلى أعمال فنية « من طراز إعلانات وشعارات » تحمل وجهات نظر سياسية صحيحة دون أن يكون لها أثر فنى . فعلينا أن نكافح فى هاتين الجهتين حول قضية الأدب والفن » .
(انظر ماوتسى تونج ، أحاديث فى ندوة الأدب والفن بيانان ، ص ٤٦ ، دار النشر باللغات الأجنبية – بكين – ١٩٦٨) .

الحزب واضحاً ، وكان النقد يدعو إلى ذلك ويحتمه ولكن هذه القضية بدأت فى التراخى منذ فترة ، وبدأ الأدب يتحلل من التزامه الضيق بخدمة مبادئ الحزب ، ويتنفس فى جو أرحب قد يصل أحياناً إلى حد الاصطدام مع هذه المبادئ كما حدث فى « دكتور زيفاجو » لبسترناك .

أما وجهة النظر الثانية التى تعارض الوجهة السابقة فيمكن أن نجد عنها تعبيراً واضحاً ومعتدلاً فى قول الناقد الإنجليزى المعاصر «روى توماس» . يقول: «صحيح أن القارئ الإيجابى يتعلم كثيراً من قراءة الآداب العظيمة . وقد يستفيد من ذلك فى المدى البعيد بأن يصبح أكثر تسامحاً ، أو أرحب أفقاً ، أو أشد تعاطفاً (مع الناس) مما كان عليه قبل هذه القراءة ، تلك هى إحدى فوائد الاطلاع الواسع. ومع هذا فإننا إذا لم نكن فى منتهى الحرص عند تحديد ما نعنى بمعنى التعلم من الأدب ، واعتقدنا أن للشعر هدفاً أخلاقياً تعليمياً ، فسوف يقودنا ذلك إلى خطأ عظيم . والواقع أن ذلك قد قاد كثيراً من الشعراء إلى خطأ عظيم . ونحن نجد أن الشاعر ، أو الكاتب المسرحى ، أو الروائى ، حين يقصد إلى خدمة أهداف أخلاقية كرفع الروح المعنوية ، أو إصلاح حالة السجون ، أو التغنى بمصالح الطبقة العاملة (ينبغى أن يلاحظ القارئ أن الموضوع الأخير من الموضوعات الأساسية التى يدعو إليها الأدب الهادف ، وهو ما تعبر عنه وجهة النظر السابقة) تكون قصيدته، أو مسرحيته ، أو روايته محل اهتمام ما دامت القضايا التى عالجها قائمة . وصحيح أن عمله قد يكتسب قيمة تاريخية ، ولكن هذه مسألة أخرى . وأكثر من هذا فإن كتابته من أجل أهداف «دعائية» تجعل عينه مركزة دائماً على الجمهور القارئ لا على الموضوع المعالج . إنه سيهتم أولا وقبل كل شىء بالوصول إلى نتيجة معينة ، وسيجعله هذا قاصراً عن أن يرى مادته الفنية بعين فنان ، إن الكاتب الذى يهتم بالسيطرة على الجمهور ينتهى بفقدان السيطرة على مادته الفنية ، ومن ثم تكون النتيجة تشويهها » (١) .

والاتجاه إلى مهاجمة الأدب الذى يهتم بإحداث تأثير معين على الجمهور أكثر مما يهتم بالمادة الأدبية التى يعالجها ، ظاهرة واضحة فى النقد الإنجليزى

---

(١) Thomas, R,, How To Read a Poem, p. 13.

الحديث . ويمكن أن يؤخذ مثال آخر على ذلك ، إلى جانب ما تقدم ، ما قاله فرانك أوكونور عن كبلنج ، فى محيط القصة القصيرة ، فى كتاب له بعنوان « الصوت المنفرد » . فى هذا الكتاب يهاجم أوكونور كبلنج ، ويتهمه بالتزييف ، وذلك لأسباب أهمها أنه لا يحتفظ بعينه مفتوحة على الموضوع الذى يعالجه ، وإنما يفكر فى الجمهور ، وفى التأثير الذى يمكن أن تحدثه قصصه عليه . وقد ورطه هذا الإحساس بالجمهور ، على حساب الإحساس بالموضوع ، فى أخطاء عدة منها الأسلوب الخطابى الذى يهبط إلى مستوى إثارة الدموع ، والضحك ، والغضب ، مما جعل أعماله أقرب إلى الميلودراما منها إلى القصة القصيرة بمعناها الحديث (١).

غير أن هذا لا يعنى إطلاقاً أن جميع الأعمال التى كتبت بأهداف « دعائية » أعمال هابطة من الناحية الفنية . فلم ينكر أحد مثلا أن الروائى الإنجليزى جورج أورويل Orwell (١٩٠٣ - ١٩٥٠) روائى ناجح ، وبخاصة فى روايتيه الشهيرتين «مزرعة الحيون» Animal Farm و « سنة ١٩٨٤ » Ninteen Eighty-Four مع أنهما دعاية صريحة موجهة ضد الشيوعية . وفى تبرير نجاح مثل هذه الأعمال فنياً يقول أتباع وجهة النظر الثانية هذه ، التى حاولت توضيحها ، والتى تأبى أن يرتبط الأدب بهدف صريح منذ البداية ، إن الكاتب يبدأ مثل هذه الأعمال وأمامه هدف دعائى واضح ، ولكن بما أنه فنان أصيل فسرعان ما يطغى عليه فنه فيجبره على أن يغرق نفسه فى المادة الفنية ، وذلك يبعده عن هدفه الأصلى وهو «الدعاية». وتكون النتيجة عملا فنياً ممتازاً بالرغم من هدفه «الدعائى» المقصود . إن أخطر النتائج التى تترتب على ربط الأدب بهدف أخلاقى أو اجتماعى ما ، من وجهة نظر هذه الفكرة ، أن ترفض بعض الأعمال الفنية الممتازة لمجرد أنها لا تخدم هدفاً اجتماعياً ظاهراً ، أو لمجرد كونها تتعارض مع بعض الاتجاهات المذهبية الحديثة ، كما حدث أن هوجمت مسرحية شكسبير الرائعة « يوليوس قيصر » لأن نظرة المؤلف إلى الجمهور فيها كشفت عن أنه لم يكن ديمقراطياً بما فيه الكفاية (٢) .

(١) انظر ص ٩٠ وما بعدها من كتاب أوكونور : « الصوت المنفرد » ، وقد قمت بترجمة هذا الكتاب ونشره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فى مشروع المكتبة العربية سنة ١٩٦٩.

(٢) Thomas, R., How To Read a poem, pp, 31, 14.

هذه هي الآثار التي ترتبت على النظرية القائلة بربط الشعر بهدف معين ، وقد تبين أن التأثر بها اتخذ أقنعة مختلفة ، وتسمى بأسماء مختلفة ، كما تبين أن بعض آثارها المتأخرة وسعت من دائرة المناقشة فشملت بها الأدب كله ، ولم تقتصر على الشعر ، وإن كنا نستطيع أن نقول إن كلمة «الشعر» في كتاب سدني يمكن أن يعني بها « الأدب الإنشائي » كله .

ولا يستطيع الإنسان أن يختتم الحديث عن آثار هذه النظرية في الأدب الأوربي قبل أن يشير إلى حركة « الإنسانيون الجدد» New Humanists التي يمكن أن تعتبر أثراً لاتجاه ماثيو أرنولد الأخلاقي في الشعر . وقد قامت هذه الحركة في العقد الثالث من هذا القرن باعتبارها رد فعل ضد التطرف الفردي عند الرومانتيكيين ، وضد الواقعية الطبيعية . ويدعو روادها من أمثال بابيت Babbitt ومور More ، وفويرستر Foerster ، الذين يتركزون في أمريكا بصفة خاصة ، إلى الاهتمام بالقيم الإنسانية ، ويصرون على استقلال الإنسان عن الطبيعة ، وحرية إرادته . ومهمة الأدب عندهم أخلاقية ، ومن أهم ما يدعون إليه كذلك ضبط النفس ، وتقليد النماذج الإنسانية الممتازة في الأدب [١] .

❄ ❄ ❄

(١) Beckson and Canz, A Reader's Cuide To Literary Terms, p. 144.

الفصل الثالث

أثر النظرية الهادفة
فى النقد العربى الحديث

تمهيد :

لا أهدف من هذا التمهيد إلى تلمس أية آثار متبادلة بين النقد العربى القديم والنقد الأوربى فيما يتصل بهذه الفكرة ، ومن ثم فإن حديثى هنا لا يهدف إلى تحقيق أية مسألة من مسائل التأثير والتأثر عموماً ، ولا من مسائل الأدب المقارن بصفة خاصة ، وإنما يهدف فحسب إلى تكملة صورة القضية فى ذهن القارىء . أما الحديث عنها فى النقد العربى الحديث ، الذى هو موضوع هذا الفصل ، فمسألة تدخل فى حدود التأثير والتأثر ؛ لأن قضية الأدب الهادف فى النقد العربى الحديث كانت نتيجة مباشرة لتأثر كتابنا بتيارات أجنبية كما هو واضح .

والناظر فى النقد العربى القديم لا يجد فيه ما يشير إلى اعتناق النقاد لذلك المذهب التعليمى الذى يربط الشعر بغايات أخلاقية محددة ، ولكنه يجد فيه ما يشير إلى عكس ذلك . والحق أن المقاييس التى كان يقوم عليها نقد الشعر عند العرب مقاييس فنية خالصة فى عمومها . أما الأخلاق ، التى كانت تعنى فى نظرهم التعاليم الدينية والأهداف التعليمية ، فقد كانت خارجة عن مهمة الشعر .

يتحدث ابن سلام فى « طبقات فحول الشعراء » عن شعراء أخلاقيين وشعراء غير أخلاقيين فى الجاهلية ، ولكنه لا يرتب على ذلك أى حكم نقدى يتخذه أساساً للمفاضلة بين هذين الفريقين من الشعراء . إنما تقوم أسس المفاضلة عنده ، والتى قسم الشعراء إلى طبقات طبقاً لها ، على مسائل أخرى لا صلة لها بالأخلاق . يقول ابن سلام : « فكان من الشعراء من يتأله فى جاهليته

ويتعفف فى شعره ، ولا يستبهر بالفواحش ، ولا يتهكم فى الهجاء . ومنهم من كان يتعهر ولا يبقى على نفسه ولا يتستر » [1] . ويحسن أن نشير هنا إلى أن ابن سلام قد عد فى الطبقة الأولى من طبقات فحول الشعراء الجاهليين اثنين ممن قال عنهم إنهم يتعهرون فى شعرهم ، هما امرؤ القيس والنابغة . كذلك تخلو المقدمة القيمة التى قدم بها ابن قتيبة لكتابه « الشعر والشعراء » من أية إشارة إلى ربط الشعر برسالة أخلاقية معينة .

أما الناقد الفذ الآمدى ، صاحب الموازنة ، فينبغى ألا نعبر به سريعاً كما فعلنا مع الناقدين السابقين ؛ فكتابه بحق نموذج جيد فى النقد التحليلى ، وهو يعتبر القمة التى انتهى إليها النقد العربى القديم فى عصر ازدهاره ، والمثال الكلاسيكى العالى الذى يقصد إليه فى استخلاص روح هذا النقد . ومنهج الآمدى منهج فنى خالص ؛ فهو لا يضع سوى القياس الأدبى مقياساً يقيس به الشعر ، ويفاضل على أساسه بين أبى تمام والبحترى . وليست لديه نظرية نقدية معدة يدخل بها على النص الشعرى ، اللهم إلا ذوقه الخاص ، وتقاليد الشعر العربى المستقاة من نصوصه الممتازة فى عصوره المختلفة .

وكتابه يبدأ ، كما هو معروف ، بذكر حجج أنصار كل من أبى تمام والبحترى ، ونواحى الامتياز التى يرى كل فريق أنها تميز صاحبه من الآخر ، ويلاحظ أنه لا توجد من بين هذه الحجج التى يسوقها أنصار الشاعرين ، على كثرتها ، حجة تقوم على أساس أن هذا الشاعر ، أو ذلك ، دعا إلى قيمة خلقية محددة ، أو أن شعره يهدف إلى أهداف تعليمية من نوع ما . كما أنه لا توجد فى هذه الحجج حجة تقلل من شأن الشاعر الآخر تتصل بأنه لم يكن داعية أخلاق .

وبعد أن يسوق حجج الفريقين يحدد الآمدى منهجه الذى سيسير عليه فى كتابه فيقول : « وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما وأذكر طرفاً من سرقات أبى تمام ، وإحالاته ، وساقط شعره ، ومساوئ البحترى فى أخذ ما أخذه من معانى أبى تمام ، وغير ذلك من غلط فى بعض معانيه ، ثم أوازن من شعريهما بين قصيدتين إذا اتفقتا فى الوزن والقافية

---

(١) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ص ، ٣٤ ، ٣٥ .

وإعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ؛ فإن محاسنهما تظهر فى تضاعيف ذلك ، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه ، وأفرد باباً لما وقع فى شعريهما من التشبيه ، وباباً للأمثال ، أختم بهما الرسالة ، وأضع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما ، وأجعله مؤلفاً على حروف المعجم ؛ ليقرب متناوله ، ويسهل حفظه ، وتقع الإحاطة به ، إن شاء الله تعالى » [1] .

واضح أن هذا المنهج الذى سيتبعه الآمدى فى كتابه ، وقد اتبعه بالفعل ، منهج أدبى صرف ؛ فمحاسن الشاعرين ، ومساوئهما ، من وجهة نظره ، محاسن ومساوئ موضوعية ، تتعلق بخصائص الشعر ، ولا تتعلق بأية اعتبارات خارجية ، فالسرقات الشعرية ، والإحالة فى الشعر ، والغلط فى المعانى ، ثم تناول الجانب الموسيقى الذى يتمثل عنده فى العروض والقافية ، كل هذه مقاييس موضوعية تبدأ من النص الشعرى ، وتنتهى إليه . والآمدى يعنى ذلك تماماً ، ويعبر عنه صراحة فى النص السابق ، وذلك حين يقول : « فإن محاسنهما تظهر فى تضاعيف ذلك » ، وهو مرة أخرى ، على وعى بموضوعية مقاييسه ، واعتمادها على خصائص النصوص ، لا على اعتبارات خارجية ، أخلاقية ، أو غير أخلاقية ، وذلك واضح فى قوله ، فى النص السابق أيضاً ، «وأضع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما » .

وفى مكان آخر من الكتاب ينعى الآمدى على أدعياء العلم بالشعر مسارعتهم إلى الحكم عليه دون الرجوع إلى النقاد المتخصصين . ويقول فى هذا إن الإنسان العادى قد يبهره من الشعر « حسن وزنه وقوافيه ، ودقيق معانيه ، وما يشتمل عليه من مواعظ وأدب وحكم وأمثال » [2] فيحكم عليه بالجودة دون الرجوع إلى نقاده العارفين به ، وبالصفات التى لابد أن تجتمع فيه حتى يحكم حقاً بجودته . وهو حين يعدد هذه الصفات لا يشير إلى اشتماله على « مواعظ وأدب وحكم وأمثال » ، وهذا يدل على أن هذه الأمور ، التى قد تهدف إلى أهداف تعليمية ، ليست داخلة فى الحكم على الشعر عنده . والصفات الحقيقية التى يحكم بها على الشعر فى نظره هى : « ألفاظه ، واستواء نظمه ، وصحة سبكه ، ووضع

(١) الآمدى ، الموازنة ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٨٤ .

الكلام منه فى مواضعه ، وكثرة مائه ورونقه ؛ إذ كان الشعر لا يحكم له بالجودة إلا بأن تجتمع هذه الخلال فيه » [1] .

وحتى فى المرات النادرة التى يبدو الآمدى فيها متأثراً ببعض النظريات الفلسفية ، والتى يعمد فيها إلى التجريد النظرى فى الحكم على الشعر لا يشير إلى أى عنصر أخلاقى تعليمى فى العناصر التى يقوم عليها تعريف الشعر . فى هذا الجانب ينقل الآمدى عن « شيوخ أهل العلم بالشعر » تعريفهم للشعر الجيد فيقول : « زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء : جودة الآلة ، وإصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاء إلى نهاية الصنعة من غير نقص منها ولا زيادة عليها » [2] ، ثم يصل هذه العناصر الأربعة بنظرية العلل الأربعة المشهورة وهى العلة الهيولانية ، والعلة الصورية ، والعلة الفاعلة ، والعلة التمامية .

ولا ينتهى كتاب الموازنة قبل أن يصرح الآمدى برأيه القاطع الذى يفصل بين الشعر وبين أى هدف فيه منفعة ما ، بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا فيقول إن الشعر قد يقصد به إلى إحداث الضرر لا النفع ، وهذا لا ينفى عنه جودته باعتباره شعراً ، والآمدى فى هذا إنما يحقق ثباته على مذهبه الفنى الخالص السارى فى كتابه كله ، والذى هو أقرب إلى مذهب أهل « الفن للفن » منه إلى النظرية التى تربط الشعر بأهداف تعليمية عند سدنى وأتباعه – إذا كان لابد أن تعقد مشابهة سريعة بينه وبين النقاد الأوربيين .

فى هذا الجزء يرد الآمدى على ما نقله من رأى لبزر جمهر فى فضائل الكلام . وهى : « أن يكون الكلام صدقاً ، وأن يوقع موقع الانتفاع به ، وأن يتكلم به فى حينه ، وأن يحسن تأليفه ، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة [3] » . يقول الآمدى إن هذا قد يصدق على الكلام المنثور الذى يهدف إلى تحقيق حاجة ما ، أما الشعر فله فيه رأى آخر يقرره فيما يلى : « والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله

---

(١) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٩٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٩٤ .

صدقاً [1] ، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به ؛ لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر ، ولا أن يجعل له وقتاً دون وقت ، وبقيت الخلتان الأخريان واجبتان [2] فى شعر كل شاعر : أن يحسن تأليفه ، ولا يزيد فيه شيئاً على قدر حاجته» [3] .

ويبدو أن الآمدى ، بكلامه الأخير هذا ، قد حسم الخلاف حول هذه المسألة، وقرر وجهة نظر النقد الأدبى فيها بطريقة قاطعة ، وهى الفصل بين الحكم الأدبى وأية غاية نفعية أو أخلاقية ، هذا النوع من الحكم يبدو واضحاً فى نقد ما بعد الآمدى عند ناقد مثل القاضى الجرجانى فى كتابه « الوساطة » الذى يرد فيه على من أخذ على المتنبى بعض أبيات تتنافى والخلق القويم ، وتعاليم الدين ، متخذاً من هذا مدخلا للطعن فى شاعريته . ورد الجرجانى القصير القاطع شاهد على أن تلك المسألة لم تعد تحتمل الجدل الكثير ، وأن النقد العربى القديم قد قال كلمته فيها ، وهى كلمة لا ترى ربطاً أو زواجاً بين الأدب وأية أهداف أخرى غير فنية .

يقول الجرجانى : « والعجب ممن ينتقص أبا الطيب ، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة ، وفساد المذهب فى الديانة .. فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ، ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بكماً خرساً ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر » [4] .

---

(١) واضح أن الآمدى يريد بالصدق هنا معنى حرفياً هو ما يقابل الكذب بمفهومه العادى أما الصدق الفنى فأعتقد أنه مسألة جوهرية فى الشعر عنده ، وتحليله الفنى لعناصر الشعر الجيد والردىء فى كل الكتاب شاهد على ذلك .

(٢) هكذا فى الأصل .

(٣) الآمدى ، الموازنة ص ٣٥٩ .

(٤) القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ٥٧ ، ٥٨ . وأحب أن أؤكد هنا ما سبق أن أشرت إليه من أن الأخلاق العامة كانت تعود أولا وأخيراً إلى الأخلاق المستقاة من التعاليم الدينية فحين يقول الجرجانى هنا أن الدين بمعزل عن الشعر يمكن أن يطمئن الإنسان إلى أنه يفصل بذلك بين الغاية الفنية فى الشعر والغايات الأخلاقية .

بعد هذا التمهيد أقول إن القضية في الفكر العربى الحديث قد اتخذت شكلاً آخر. وأول ما يلاحظ هنا أن النقاش حول هذه المسألة ، مقتفياً أثر الفكر الأوربى الحديث ، لم يحصر نفسه فى نطاق الشعر ، وإنما جعل مجال تناوله الأدب عامة. والسبب فى هذا واضح ، وهو أن الشعر كان يتسع مفهومه قديماً ليشمل كل أدب إنشائى كما أشرت إشارة عابرة من قبل ، فكان طبيعياً أن يكون مصطلح «الشعر» هو الطاغى فى الاستعمال فى النقد الأدبى . لكن مفهوم الشعر فى النقد الحديث قد انحصر فى معنى الشعر الغنائى فحسب ، وذلك بعد أن استعملت القوالب المستحدثة الأخرى ، كالرواية والقصة القصيرة والمقالة والمسرحية ، النثر أداة لها . وأصبحت هذه القوالب الموضوعية أقرب إلى تصوير المجتمع ومشكلاته من الشعر ؛ ومن ثم أصبحت القضية قضية « الأدب الهادف » لا « الشعر الهادف » فى العالم كله ، وكان الشعر ، ولا يزال ، داخلا فى نطاق المناقشة ، ولكن على نحو ضيق ، وبخاصة بعد أن استثنى سارتر الشعر من مفهوم الالتزام فى الأدب الوجودى ، وقصر ذلك على النثر [1] .

وينبغى أن يكون واضحاً منذ البداية أن الذين دعوا إلى أن يكون الأدب هادفاً فى النقد العربى الحديث يدينون بأفكارهم هذه ، دون أن يكون فى ذلك ما يعيبهم، للفكر الأوربى ، سواء منهم من لم يلتزم بفكر مذهبى بعينه كسلامة موسى ، أم من كان ؛ ولا يزال ، يصدر عن مذهب خاص هو المذهب اليسارى فى الفكر عموماً ، وفى الفكر النقدى بصفة خاصة ، مثل محمود أمين العالم .

ودعوة سلامة موسى إلى ربط الأدب بالحياة الحاضرة ومشكلاتها دعوة قديمة ، تعود إلى سنة ١٩٣٣ حين أصدر كتاباً عن « الأدب الإنجليزى الحديث » . وقد دعا فى مقدمة هذا الكتاب دعوة قريبة من دعوة النقد الماركسى التى سبق الحديث عنها بأنها تربط الأدب بالواقع الحاضر ، وتجعله يعنى بمشكلات المجتمع، فيتخذ منها موقفاً معيناً ، ويسهم فى حلها إسهاماً مباشراً . وهو فى ذلك متأثر بما كان يعرفه عن الأدب الإنجليزى الحديث الذى كان ينهج نهجاً متأثراً. ولا شك، بالفكر الاشتراكى . يقول سلامة موسى « وعندى أن التجديد فى الأدب هذه

(١) لرأى سارتر فى التزام النثر وعدم التزام الشعر ، انظر : سارتر ، ما الأدب ؟ ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال ، ص ٨ وما بعدها .

الأيام لا يعنى شيئاً آخر سوى التجديد فى الحياة . وهذا هو ما نفهمه من المجددين الإنجليز الذين نعرضهم فى الفصول التالية . فإن الأديب الإنجليزى يتصل بالحياة ، ويتأثر بها ، ويؤثر فيها ، وهو ينتقد أسلوب العيش أكثر مما ينتقد أسلوب الكتابة . وهذا خلاف ما نجد فى طبقة الأدباء التقليديين فى مصر ، حيث الاهتمام كبير بالأسلوب الكتابى ، فى حين أنه ليس هناك اهتمام أصلا بأسلوب العيش . فإن الأديب التقليدى يعنى مثلا بأسلوب الجاحظ الكتابى فيحتذيه ، ولا يعنى بأسلوب الفلاح المصرى فى العيش فينتقده ويطلب إصلاحه. وهو يكتب عن العرب ومجدهم وتاريخهم ، ولا يكتب عن مصر ونكباتها الحاضرة ، وما تعانيه من مظالم اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية . ولذلك فإن أدبه سلفى ، وهو أدب الكتب الذى يجعله يعيش وهو فى عزلة عن الوسط الذى يحيط به كأنه فى برج عاجى . وهو هنا يشبه أدباء القرون الوسطى فى أوربا » (1).

هكذا كتب سلامة موسى منذ ثلث قرن ، ولكن آراءه حول هذه المسألة تبلورت فى كتاب أصدره بعد ذلك بعشرين عاماً وأسماه « الأدب للشعب » ، وهو مجموعة من المقالات ، يناقش قسم كبير منها صلب هذا الموضوع ، وتدور المجموعة القليلة الباقية حول قضايا قريبة جداً من هذه القضية .

وأول ما يلاحظه القارئ لهذا الكتاب أن الأنواع الأدبية التى يريد لها سلامة موسى أن تكون ملتزمة أنواع مضطربة ، وليست محددة ؛ فهو يتحدث عنها فى بداية الكتاب كأنها مقابلة للشعر والموسيقى والرسم والنحت ، يقول : « فيجب ، حين نقرأ الأدب ، أن نطرب : كما نطرب من الشعر أو الموسيقى أو كما نطرب عند رؤية رسم عظيم أو تمثال رائع » (2) . فهل معنى هذا أن الشعر خارج عن حدود الأدب الملتزم ؟ لكنه يعود فيدخل الشعر فى نطاق الأدب الذى يتحدث عنه ، ويطلب منه أن يكون هادفاً حين يقول : « ... ولكنه ليس أدب الشعب الذى يكافح

---

(1) سلامة موسى ، الأدب الإنجليزى الحديث ، ص ٣ .

(2) سلامة موسى ، الأدب للشعب ، ص ٤ .

من أجل الحرية والاستقلال . وليس أدب الإنسانية الذى يحمل همومها ويعبر عنها بالقصة والشعر والمقال » [١] .

لقد سبقت الإشارة إلى أن الفقرة التى كتبها سلامة موسى فى مقدمة كتابه عن الأدب الإنجليزى منذ ثلث قرن ، وأعاد كتابتها فى كتابه « الأدب للشعب » ، قريبة من منهج دعاة « الواقعية الاشتراكية » فى النقد الأدبى . لكن سلامة موسى لا يلتزم بمنهج الواقعية الاشتراكية . والحق أنه لا يلتزم بمنهج ما ، وإنما يبدو متأثراً بكثير من المناهج التى تدعو ، أو يشتم منها أنها تدعو ، إلى ربط الأدب بالمجتمع ، وهو فى ذلك يتشيع أحياناً لأفكار شبيهة بأفكار هوراس ، وأحياناً لأفكار شبيهة بأفكار ماثيو أرنولد ، وأحياناً لأفكار شبيهة بأفكار الواقعيين الاشتراكيين .

يقول هوراس ، وقد سبق اقتباس ذلك فى الكلام عن سدنى : « يهدف الشعر إلى الفائدة ، أو إلى المتعة ، أو إلى جمع المتعة والفائدة معاً » ، ويتعلق سلامة موسى بفكرة شبيهة بهذه الفكرة ، مستبدلاً بالمتعة الطرب ، ومحدداً الفائدة بأنها الفائدة الاجتماعية . يقول سلامة موسى : « ... والجواب أن الأدب فن . وشرط الفنون جميعاً بل الشرط الأول فيها هو الطرب . فيجب ، حين نقرأ الأدب أن نطرب ... ولكن ما دام الأدب فى خدمة المجتمع فإنه يجب أن يندغم فى مشكلات المجتمع » [٢] .

أما اقترابه فى فهم وظيفة الشعر من الفكرة التى قال بها أرنولد ، وسبق الحديث عنها ، فيتضح من ربطه الواضح بين الأدب والدين ، ومطالبته الأدب بأن يهدف إلى أداء رسالة شبيهة بالرسالة التى كان يقوم بها رجل الدين . يقول : «إننا نطالب الأديب فى أيامنا بما كنا نطالب به الكاهن أو الإمام فى القرون الماضية» [٣] . إن ناقداً إنجليزياً معاصراً يصف دعوة أرنولد وصفاً يكاد كلام

---

(١) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٠ ، وراجع كذلك مقالة فى الكتاب بعنوان «الأدب دين والأدباء كهنته» ص ١١٣ - ١١٩ .

سلامة موسى السابق أن يكون ترجمة أمينة له (١) .

لكن الطابع الغالب على الكتاب طابع قريب من الواقعية الاشتراكية ؛ فهو يعيب على الشعراء المحدثين أنهم لم يتجهوا فى شعرهم إلى الدعوة « إلى جمهورية أو ديمقراطية أو اشتراكية » (٢) ، وهو يصف أدبه بأنه يتجه إلى الطبقات العاملة ، ويجعل من مخاطبتها همه ، ومن تطوير حالتها هدفه الأساسى ، وهذه مسألة جاهد من أجلها الأدب الروسى الذى مهد للثورة الاشتراكية ، وتتجه الواقعية الاشراكية بالأدب إليها منذئذ . يقول سلامة موسى : « لقد كنت وما زلت أكتب لأولئك الشبان والموظفين والمحامين والكناسين ، والأطباء ، والحلاقين ، وعمال المصانع المتنبهين ، والنساء الجديدات العاملات ، وجميع أولئك الأشراف الذين لا يعيشون سدى ولا يكسبون قوتهم بالباطل . وإنما يتعبون ويكدون كى ينتجوا سلعة أو يؤدوا خدمة . هؤلاء قرائى الذين أغذوهم بالفكرة والنظرة والنبرة وأعين لهم السلوك والهدف » (٣) .

وهو لايخفى تأثره بالمذهب الاشتراكى فى الاجتماع ، وفى الأدب ، وإعجابه الشديد به ، فهو حين يقرأ نقاد الواقعية الاشتراكية يجد عندهم ما يجعله يقتنع بوجهة نظرهم ، لأنها وجهة نظره . وما يجعله يهاجم دعاة الجمال فى الأدب ، ويصفهم بالتزوير أحياناً ، فى قوله : « كان الأدب يهدف إلى الجمال وكان الأديب يخلص أو يزور فى هذا الهدف ... لقد دارت برأسى هذه الأفكار وأنا أقرأ كلمة عن الأديب المجرى جورج لوكاتش ينكر فيها أن الجمال غاية الأدب . والأديب الحق فى أيامنا هو الذى ينغمس فى السياسة والاجتماع والاقتصاد والعلم ونظم الحكم ونظم العدل ووسائل الثراء الذى يحقق للشعب رفاهيته » (٤) . ويصل التأثر بالمذهب الاشتراكى وبالأدب الاشتراكى عنده حده حين يجعله مرادفاً للأدب

---

(١) يقول الناقد الإنجليزى چورچ واطسون G. Watson فى كتابه :
The Literary Critics ، معبراً عن فكرة ، أرنولد ما يأتى:
"The poet. must, like priests in the age of priests, offer guidance and instructions"

(٢) سلامة موسى ، الأدب للشعب ، ص ٧ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(٤) المرجع السابق ص ٩٢ ، ٩٣ .

الإنسانى فى قوله : « وفى عصرنا الحاضر تتمثل هذه النزعة الإنسانية فى المذهب الذى يحاول دعاته إنصاف المظلومين وإغناء الفقراء ومساواة الجنسين ومحو التعصبات العدوانية ، سواء أكانت دينية أم عنصرية أم طبقية ، واستخدام العلم لإشعاع النور فى الأذهان ، والرفاهية فى المدن والقرى ، وتحطيم القيود التى تحد من الحريات سواء أكانت قيود الخرافات أم قيود الحكومات » [1] .

هكذا تجتمع هذه الاتجاهات المتعددة فى دعوة سلامة موسى ولكن اجتماعها مبرر ، حيث تتجه جميعاً ، على نحو أو آخر ، إلى تحقيق هدف وراء المتعة الجمالية من الفن ، سواء أكان هذا الهدف تعليمياً ، أم دينياً خلقياً ، أم اجتماعياً . لكن الشىء الذى قد يصعب تبريره هو أن سلامة موسى يردد إلى جانب ذلك دعوة شبيهة بدعوة النقاد الغربيين المحدثين الذين سبقت الإشارة إلى آرائهم التى يقفون فيها على النقيض من آراء الواقعيين الاشتراكيين ، بحجة أن الأدب إذا جعل من حل مشكلات اجتماعية معينة هدفاً له فإن قيمته تكون موقوتة ببلوغه هذا الهدف ، وسيصبح بعدها عديم الأهمية . هكذا يرى هؤلاء النقاد كما سبق ، وهم فى ذلك يرمون الواقعية الاشتراكية بأنها لا تعلق على العناصر الإنسانية العامة ، والأهداف الإنسانية العامة ، ما تستحق من الاهتمام فى العمل الأدبى . فكيف يمكن إذن تبرير دعوة سلامة موسى إلى الأدب الاشتراكى ، وهى دعوة تقتفى آثار الواقعية الاشتراكية اقتفاء حرفياً أحياناً ، ثم دعوته دعوة تشبه تماماً ما يقول به النقد المناوئ للواقعية الاشتراكية ؟ . يقول معبراً عن هذه الفكرة الثانية : « النزعة الإنسانية هى الشىء الخالد فى الأدب إذا كان ثم خلود فى هذا العالم ... ذلك أنه توجد ظروف تدعو الأديب إلى أن يحارب ملكاً سافلاً أو عقيدة فاسدة أو طبقة طاغية أو استعماراً أو استبداداً .... وقد يزول السبب الذى كتب وألف من أجله ، فتزول قيمة ما كتب وألف لأن الغاية قد تحققت. ولكن تبقى بعد كل هذا النزعة الإنسانية فى الأديب لأن حرفة الأديب وعنوانه وهدفه وموضوعه أنه إنسانى » [2] .

---

(١) المرجع السابق ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢ ، ١٣ .

بعد هذا التبويب الذى قمت به للأفكار الأساسية التى قررها سلامة موسى فى كتابه ، ووصل كل فكرة بأصلها الغربى ، أحب أن أناقش بعض الأفكار الخاصة بالمؤلف ، وبعض المفاهيم الخاطئة ، فى نظرى ، والتى اتخذ منها مسلمات أوصلته ، وهذا طبيعى ، إلى نتائج خاطئة . ومن أول هذه الأشياء أنه يرى ، وهذا الرأى يتردد فى كتابه عشرات المرات ، أن القسيم الوحيد للأدب الذى يهتم بمشكلات المجتمع الحاضر المادية بصورة مباشرة هو الأدب الفردى ، المرذول ، المتعفن ، أدب الأبراج العاجية ، الذى يلطخ وجه الإنسان ، إلى آخر هذه الصفات التى تغمر الكتاب كله ، والتى قد تصل إلى حد من الأقذاع يفوق كثيراً الأمثلة القليلة التى ذكرتها . ووجه الخطأ هنا أنه يخلط بين قضيتين مختلفتين خلطا يوصله إلى نتيجة غير صحيحة ، وهى أن الأدب الذى يهتم بمشكلات المجتمع من اقتصادية واجتماعية هو الأدب الوحيد الذى يهتم بالهموم الإنسانية الكبرى . والواقع أن قضايا المجتمع المادية ، مهما حاولنا أن نتناول العناصر العامة فيها التى قد تشترك فيها كل المجتمعات ، هى فى النهاية قضايا مرتبطة بمجموعة من العناصر الخاصة كالزمان والمكان المعينين ، والعناصر الإقليمية المميزة ، والسمات الجزئية الخاصة التى تعود إلى طبيعة البيئة التى تؤثر على القضية الاجتماعية ، وتجعل منها قضية فردية لها طبيعة خاصة ، تستلزم معالجة خاصة ، وتطبع الأدب المرتبط بها ، نتيجة لكل هذا ، بطابع خاص . ويترتب على ذلك أن الأدب الاجتماعى الذى هو مرتبط ضرورة بمجتمع معين ، حيث إنه لا يمكن أن يكون أدباً اجتماعياً عاماً يتناول قضايا كل المجتمعات فى آن واحد . يترتب على هذا أن الأدب الاجتماعى شىء غير مرادف للأدب الذى يهتم بهموم الإنسانية الكبرى . صحيح أنه يشتمل ضرورة ، إذا كان أدباً جيداً ، على عنصر إنسانى . ولكن هذا العنصر لا يتجه بداهة إلى «الهموم الإنسانية الكبرى» (وهذه عبارة سلامة موسى) لسبب بسيط ، وهو أنه يهتم بمشكلات إنسان معين ، يعيش فى مجتمع معين . إن الأدب الذى يجعل موضوعه هموم الإنسانية الكبرى قد يتحول من قضايا الواقع إلى تربية عواطف الناس وإضاءة طريق المستقبل أمامهم ، وبهذا يساعدهم على حل مشكلات الحاضر والمستقبل دون أن يحتم عليه ذلك (الاندغام) فى مشكلات المجتمع كما يقول هو . وليس معنى

ذلك، بأية حال ، العودة إلى ما قال به أصحاب الفن للفن ، من أن الشيء الذى يعنينا على نحو ما لايمكن أن يشكل موضوعاً صالحاً للفن ، ولكن معناه فحسب توسيع دائرة الاهتمام الفنى ، بحيث تصبح إنسانية حقيقة . إن الخطأ الرئيسى فى فكر سلامة موسى هنا ينبع – فيما أرى – من إصراره على أن الإنسانية فى الأدب إنما تتحقق فى دائرة واحدة هى اهتمامه بقضايا المجتمع . ولعل واقع الأدب العربى ، عندما كان سلامة موسى يكتب هذا الكلام ، هو الذى تسلط على فهمه الذى جعل به الأدب الاجتماعى قسيماً للأدب الذى يقلد نماذج الماضى ، أو يهيم فى عوالم خاصة يفقد فيها الفنان رؤيته الخاصة التى هى شرط أساسى فى الأدب – حتى وإن لم يكن موضوعه قضايا المجتمع المادية .

كذلك فإن من الأخطاء الأساسية عند سلامة موسى ، التى تجعله يتناقض مع نفسه أحياناً ، ويضع نفسه أحياناً أخرى وضعاً متطرفاً لا يوافقه عليه حتى دعاة الواقعية الاشتراكية أنفسهم ، ما يتورط فيه أحياناً من الحكم على الماضى بالموت (هكذا على عمومه وإطلاقه) وذلك فى قوله مثلا : « عندما تخمد الحياة أو تهمد فى الشعب تهفو إلى الماضى وتثير ذكرياته فى اشتياق كما لو كان يشتاق إلى الموت . لأن فى الماضى كثيرا من سمات الموت . بل هو موت . وهذا الماضى يشيع فى نفوس أبنائه عقائد فى حين أن المستقبل يطالب بالمنطق والعقل والتزام الحقائق » [1] . إن الحقيقة ، من وجهة نظرى ، تبدو على العكس مما يقول به ، فإن الالتفات إلى الماضى واستخلاص تقاليده الحية لتكون أساساً لفهم الحاضر ، وتطويره ، ولبناء المستقبل ، مسألة لا يختلف عليها كثير من نقاد العالم ، وقد بنت مجد ناقد لم يعد الحكم عليه على أنه ناقد عظيم محل اختلاف ، هو ت . س . اليوت . إن الحاضر الثقافى الغربى، الذى يعجب به سلامة موسى كل الإعجاب، مبنى أساساً على التقاليد العظيمة لماضى الغربيين التى استخلصوها بمجهوداتهم من تراث الماضى ، وحتى الواقعية الاشتراكية نفسها لا تحرم الالتفات إلى الماضى ، وتناول تراثه تناولا واقعياً (هكذا فعل الناقد جورج لوكاتش الذى سبقت الإشارة إلى إنتاجه ، والذى يتخذ منه سلامة موسى إماماً هادياً) . إن أدب جوجول وتشيكوف إنما هو أدب ماض بالنسبة للواقعية الاشتراكية ، وهو الأدب الذى مهد

(١) المرجع السابق ، ص ٨ .

للثورة الاشتراكية . ولم يقل أحد إنه أدب ماض فهو أدب ميت . إن الخطأ الأساسي، مرة أخرى ، عند سلامة موسى هنا أنه يفكر فى الماضى على أنه الماضى الذى أنتج أدب المدح والنفاق ومواكبة الملوك والأمراء ، وهو لا يفكر فى إمكانية أخرى هى البحث فى التراث الأدبى عن قيم إنسانية عامة يمكن أن تكون بداية لاستخلاص تقاليد حية يرتبط بها هذا الأدب بالحاضر ، ويمكن معاملته على أنه أساس للحاضر ، كما يمكن النظر إلى الحاضر على أنه حلقة حية مكملة لهذا الماضى الحى ، ثم يكون المستقبل هو الحلقة الضرورية التى يتم بها لهذا الأدب عضويته واستمراره . لا يفكر سلامة موسى على هذا النحو مع أن التطور على هذا النحو هو الذى جعل الآداب الأخرى تحوز إعجابه .

إن التطرف والتعميم هما الصفتان الغالبتان على فكر سلامة موسى فى تناوله لهذه القضية الهامة ، وهما اللذان جعلاه يصدر بعض الأحكام العامة الخطيرة على الأدب العربى ، من مثل هذا الحكم : « ونستطيع أن نقول ، لهذا السبب ، إن الأدب القديم (هكذا) كان ملوكياً ، يحافظ على التقاليد ويؤيد مذهب الدولة ويكره الثورة بل لا يعرفها . ولذلك (وهذه هى النتيجة الخاطئة التى يصل إليها سلامة موسى دائماً لأنه بناها على مسلمة عامة خاطئة) يحدثنا مؤلف الأغانى عن القصور والخمور والمغنيات والموائد المطهمة والفروسية الحربية أما الشعب فلا وجود له عنده » [1] .

فهل يمكن أن نقول إن الأدب القديم كله كان أدباً ملوكياً ؟! وهل يمكن أن نرتب على هذا اعتبار كتاب الأغانى الصورة الممثلة للأدب العربى ؟ هذا على فرض صحة وصفه له بأنه مقصور على الخمور والمغنيات والموائد ... إلخ . إننا حتى على التسليم بصحة الحكم على الأدب العربى القديم كله بأنه أدب سياسة وملوك ينبغى أن نتريث فى الاطمئنان إلى هذا الحكم المجافى لطبيعة الأمور ، من افتراض أن التعبير الفنى عن روح أمة بأسرها ومشاعرها يمكن أن ينحصر فى إنتاج أدبى له طابع واحد عام هو أنه أدب ملوكى ، وينبغى حتى إذا كانت المادة الأدبية الموجودة بأيدينا تعطينا الحق فى مثل هذا الحكم ، أن نفترض أن هذه

(١) المرجع السابق ، ص ٤١ ، ٤٢ .

المادة مادة ناقصة وأن نبحث عن الوجوه الأخرى المفقودة التى تكمل الصورة الطبيعية لأدب كل أمة، ما دمنا نسلم بأن الأمة لا يمكن أن تكون هى السياسة فحسب أو الملوك فحسب . لكن هذا تحد شاق يفرض مجهودات مضنية ، وأبحاثاً قد ينقضى عمر الإنسان قبل أن يصل فيها إلى كشف يحصل به شهرة حقيقية . على أن سلامة موسى أكثر إنصافاً من أن ينكر قدر القديم كله ، أو أن يصف كتاب الأغانى هذا الوصف المدمر، فهو لا ينسى «قيس ولبنى وأمثالهما» !! كذلك فإنه يقرر فى نغمة محايدة !! عدم معاداته للقديم لذات المعاداة . يقول : «إنى لا أعادى القدماء ؛ والثقافة القديمة هى تراث بشرى عظيم لا يهمله إلا مغفل . بل أنا لا أكاد أقرأ كتاباً عربياً إلا إذا كان مؤلفه من القدماء ولكن يجب أن نميز بين قديم وقديم . ذلك أن هناك قدماء قد يفصل بيننا وبينهم ألف سنة أو ثلاثة آلاف سنة ، ولكنهم قدماء معاصرون . أى يشتغلون بهمومنا البشرية أو الاجتماعية العصرية » [1] . هذا كلام نظرى مستقيم ، ولكن سلامة موسى حين يضعه موضع التطبيق ، ويرينا من يعجب بهم من رجال هذا القديم الذى يحترمه يترك موضوع الأدب جملة فيتحدث عن أخناتون الذى دعا للإسلام ، أو يهيم حول هذا الموضوع فيطرى ابن حزم الذى دعا إلى الحب العالمى الشريف المتوحد ، وابن رشد الفيلسوف الذى قال بأن سبب تخلف مجتمعه كان عدم مشاركة المرأة فى الحياة !

لقد بدأ [2] سلامة موسى النقاش حول هذا الموضوع النقدى الخطير ؛ ربط الأدب بالمجتمع ، وكان من الممكن أن يصل فيه إلى نتائج ذات قيمة كبيرة لو أنه التزم الدراسة الموضوعية لجوانب الموضوع المختلفة ، ووضع أيدينا على العناصر العالمية المتصلة بهذا الموضوع ؛ وكيف يمكن أن نتبنى منها فى محيط ثقافتنا اتجاهاً مناسباً نفسر به الماضى ، ونربطه بالحاضر ، ونتصور على أساسهما

---

(١) السابق ، ص ٤٦ .

(٢) حقاً إن كتابه الذى يشار إليه هنا ظهر سنة ١٩٥٦ بينما ظهر كتاب (العالم وأنيس) الآتى ذكره بعد سنة ١٩٥٥ ، ولكن سلامة موسى بدأ هذه الدعوة كما يقول سنة ١٩٣٤ والحق أن كتابه عن الأدب الإنجليزى ظهر سنة ١٩٣٣ ، كما سبقت الإشارة إلى ذلك « وهذا المجلد الحاضر هو توسع واستيفاء للموضوع » (انظر ص ٣) .

المستقبل . ولكنه للأسف جنح منذ المراحل الأولى إلى تحويل القضية إلى هجوم على الأدب العربى قديمه وحديثه ، وشتائم موجهة إلى رواد الأدب المحدثين ، لم يستثن فى ذلك منهم أحداً على اختلاف اتجاهاتهم ؛ فشتم طه حسين ، والعقاد ، والمازنى والرافعى ، وتوفيق الحكيم ، ولم يبخل هؤلاء عليه بمعاملته بنفس الأسلوب [1] ، وتحولت المسألة إلى نعوت شخصية ، الأمر الذى كانت له آثاره الضارة بالنسبة للقضية المطروحة للنقاش ، فلم تتقدم كثيراً ، ولم تتضح أبعادها فى هذه الجولة التى بدأها سلامة موسى . لكن هذا لا يحول دون تسجيل الفضل له فى أنه بدأ هذه الآراء الجريئة الجديدة على مجال النقاش فى النقد العربى الحديث ، فقد كان لبدايته تلك ، على الرغم من عيوبها الكثيرة ، أهميتها فى تطوير قضية « الأدب والمجتمع » فى المجالين النظرى والإبداعى .

ولا شك أن الدعوة إلى ربط الأدب بقضايا المجتمع بلغت ذروتها ، من حيث التحمس الشديد ، ومن حيث الوضوح النظرى كذلك ، فى الحملة التى شنها محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس على النقاد المحدثين « التقليديين » من أمثال طه حسين والعقاد ، وعلى الأدباء المشهورين من أمثال توفيق الحكيم والمازنى ، وعلى الشعراء جميعاً فيما عدا الشعراء الشبان الذين يكتبون فى قالب الشعر الحر . وقد كان الأساس النظرى العام لهذه الحملة أن نقد هؤلاء وأدبهم وشعرهم بعيد عن الارتباط بقضايا المجتمع . وإذا كانت دعوة سلامة موسى السابقة تتسم بأنها دعوة غائمة غير محددة ، وأنها ترتكز على ركائز متعددة ، ومتناقضة أحياناً ، فى الفكر الغربى ، كما سبق ، فإن دعوة هذين المفكرين محددة فى أنها تستمد من معين فكرى لا يخطئه الإنسان وهو المذهب اليسارى الصريح الذى يمكن أن نتعرف فيه ، فى كثير من الأحيان ، على معالم الاتجاه الماركسى فى النقد ، الذى سبقت الإشارة إليه . وهى دعوة محددة كذلك فى أنها لا تدعو دعوة نظرية مجردة ، وإنما تربط نفسها ، منذ البداية ، بقوالب أدبية محددة من الشعر والنقد والرواية ، وتواجه فى صراحة ما يكتب من أدب فى

(١) انظر الفصل الأخير من المرجع السابق ، فقد أثبت فيه المؤلف ما وجه إليه من الانتقاد الذى يصل إلى حد الشتائم .

مصر المعاصرة فتتناوله بالتحليل بطريقة مباشرة وجريئة [1] .

وتبدأ آراء محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس بتحديد لمفهوم الثقافة عندهما فى صورتها العامة . وهما فى هذه النقطة يكشفان عن اتجاههما الاجتماعى منذ أول خطوة وذلك حين يناقشان رأى ت . س . اليوت فى جعل الدين أساساً للثقافة الإنجليزية . وهما يعارضان هذا الرأى بشدة ، باعتباره رأياً لا يمثل الواقع فى شىء ، وتجرى مناقشتهما له على النحو التالى : « وعندما يحدد ت . س . اليوت الأساس الموحد للثقافة الإنجليزية بالدين . فهو إنما يتجاهل الوضع الاجتماعى الراهن فى إنكلترا بما يتضمنه من أشكال متعددة فى المعارك الاقتصادية والاجتماعية وما تحققه الفئات المختلفة من الشعب الإنكليزى من أبنية اجتماعية وما تستهدفه من تغيرات فى العلاقات الاجتماعية داخل مجتمعهم الواحد ، وما يربط مجتمعهم بمجتمعات أخرى من ارتباطات متنوعة ، كرابطة الاستغلال التى تربطهم بمستعمراتهم ، ورابطة التحالف والتصارع والخلاف التى تربطهم بالدول الاستعمارية الأخرى كأمريكا مثلا . والثقافة الإنجليزية الحديثة انعكاس لهذه العملية الاجتماعية التى يمارسها الشعب الإنجليزى بجميع فئاته ، وما يتفاعل داخلها من جهود ، وقوى ، وعلاقات ، وأشكال من الصراع والتناقض ، وما يعتريها من تقدم أو نكوص » [2] . وعلى هذا النحو تنتهى المناقشة إلى تحديد معنى الثقافة تحديداً يجعلها أشد تعقيداً من أن ترتبط بعامل واحد ، مهما كان ، ويجعلها فى النهاية ، قيمة اجتماعية فى المكان الأول . يقول الكاتبان فى التعبير عن مفهوم الثقافة عندهما : « فالثقافة كتعبير فكرى أو أدبى أو فنى أو كطريقة خاصة للحياة ، إنما هى فى الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعى

---

(١) ظهرت آراء محمود العالم وعبد العظيم أنيس أولا فى الصحف على شكل مقالات ثم جمعت فى كتاب بعنوان « فى الثقافة المصرية» . وقد نسبت كل مقالة فى الكتاب إلى صاحبها ، ولكن بما أن الكتاب يعبر عن رأى الكاتبين بوضوح ، واختصاص العالم مثلا بالشعر واختصاص أنيس بالرواية لا يعدو أن يكون تقسيماً للعمل ، فقد نسبت الآراء المقتبسة هنا لهما معاً ، وبوسع القارئ أن يرجع إلى مكانها من الكتاب إذا أراد نسبتها إلى واحد منهما بالذات .

(٢) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : فى الثقافة المصرية ، ص ١٨ .

الذى يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه ، ومظهر لما يتضمنه العمل الاجتماعى من علاقات متشابكة ، وجهود مبذولة واتجاهات ، فالأساس الذى تقوم عليه الثقافة إذن ليس شيئاً جامداً ، أو عقيدة محددة ، وإنما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة ، واتجاهها المتطور [1] » .

على هذا النحو يتحدد مفهوم الثقافة لديهما ، وفيه تتضح بوادر التفكير اليسارى المادى ، وإن لم تتحدد بعد بشكل حاسم . وبغض النظر عن وصفهما للدين بأنه شيء جامد ، وليس من الضرورى أن يكون كذلك ، فقد يكون قوة متحركة ومحركة فى الوقت نفسه ، ينتج عنها التفاعل والجهد المبذول الذى يريدانه ، وبغض النظر كذلك عن الانطباع الذى يأخذه القارئ من عرضهما لآراء ت . س . اليوت ، من أنه قد جعل للثقافة أساساً واحداً موحدا هو الدين ، مع أن الثقافة لديه ، إذا نظرنا إلى مجموع أعماله ورأيه فى التقاليد لا إلى عمل واحد هو تعريفه للثقافة ، تتصل بمجموعة من تقاليد الماضى ، وروح العصر ، أرحب مدى وأوسع دائرة . أقول بغض النظر عن هذا فإننا نأخذ تعريفهما هذا للثقافة ، ونتقدم معهما لنرى كيف يصلانه بفكرتهما عن الأدب ، وما ينبغى أن يهدف إليه من أهداف اجتماعية محددة .

يتخذ الكاتبان من تعريفهما العام للثقافة مدخلا إلى رأيهما فيما ينبغى أن تكون عليه الثقافة المصرية ، وهذا الرأى صريح فى أن الثقافة إنما هى ، أو ينبغى أن تكون ، فى مصر انعكاسا لواقعها الاجتماعى . وواقع مصر الاجتماعى فى الفترة التى كتبا فيها كلامهما هذا كان واقع الوطن الذى يجثم المحتل على صدره . وإذن فالمشكلة الملحة ، التى ينبغى أن تحدد لون الثقافة وتجربة الأديب ، هى النضال للخلاص من المستعمر وكل مشكلة أخرى ينبغى أن ترى فى ضوء هذه المشكلة ، وعلى أساسها . بل إن الفنان ليس مختاراً ، وهو - رضى أو لم يرض - يستمد من واقعه الاجتماعى . وهو لابد فى ارتباطه بهذا الواقع متخذ موقفاً محدداً من مشكلاته . ولذلك فإن عدم الارتباط بهذه المشكلات لا ينتج بداهة إلا أدباً ضعيفاً ليست له قيمة كبيرة ؛ لأنه ليست له دلالة اجتماعية . « .... إن المفكر

(١) المرجع السابق ، ص ١٩ .

أو الفنان أوالأديب عندما يعبر ، إنما يختار مادته الخام من عناصر هذا المجتمع ومن علاقاته المتفاعلة ، أراد هذا أم لم يرد ، قصد هذا أم لم يقصد ، وإن هذه العناصر والعلاقات تكشف فى داخلها عن موقف محدد من هذا الأخطبوط الاستعمارى الجاثم على وجداننا القومى ، المعرقل لعملياتنا الإنتاجية الإبداعية .... إذا كانت الثقافة انعكاساً لعملية الواقع الاجتماعى وكان واقعنا الاجتماعى كفاحاً من أجل التحرر ، كان علينا أن نحدد مدلول الثقافة المصرية من داخل إطار هذا الواقع المصرى . ما هى العلاقة مثلا بين نظرية الزمان والقدر عند توفيق الحكيم وبين تاريخنا القومى ؟ وما هى العلاقة بين الرمزية الشعرية عند بشر فارس وبين مستوياتنا الاجتماعية ؟ ما هى الدلالة الاجتماعية للأخلاق فى شعر شوقى ؟ إن الكشف عن هذه المفهومات وغيرها وتحديد دلالاتها على ضوء واقعنا الاجتماعى ... هو السبيل لتحديد المدلول العام لثقافتنا المصرية وتعميق جذورها المختلفة » (١) .

الأدب إذن ينبغى أن يكون ، طبقاً لهذه النظرة ، تعبيراً عن حركة المجتمع الحية الناشئة عن مجموع العلاقات وضروب الاحتكاك بين طبقاته ، وتعبيراً عن المشكلات الملحة لهذا المجتمع وأشواقه الكامنة . والكاتبان يعتبران أن هذه هى الطريق التى يجب أن يسلكها الأدب ، ولا طريق سواها ، كما أنهما يعتبران هذه المسألة من الأمور الحتمية القاطعة المسلم بها. « إن الأدب » – على حد تعبيرهما – « نتاج اجتماعى ما فى ذلك ريب » ، « ومن المسلم به اليوم » ، على حد قولهما أيضاً ، « أن صور الأديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكرى مستمدة من واقع المجتمع الذى نشأ فيه (٢) » . ومع أن الكاتبين لا يستعملان مصطلحات ماركسية صريحة ، ولا يلزمان الأدب أن يدعو إلى دعوة معينة كما مر عند الكلام على المذهب الماركسى فى النقد ، على الرغم من هذا فإن الروح السارية فى كلامهما ، من ربط الأدب بالمجتمع ، ومن ضرورة تعبيره عن مشكلاته الحاضرة ، وكذلك الاهتمام الشديد بطبقات الشعب العامل ، تعكس تأثيراً لا يخطئ لتفكير النقاد اليساريين . إن مصر التى ينبغى أن تتكامل صورتها فى وجدان كل أديب هى

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٨ .

«مصر التى يعيش فيها الملايين من العمال والفلاحين والطلبة والموظفين الذين يعملون فى المصانع والحقول والمعامل والدواوين . مصر التى يتصارع فى ضميرها القلق والأمل ... ومثل هذه الحياة ، مثل هذه الملايين من أبناء الشعب ، تستطيع أن تزود الفنان بمادة حية لفنه [1] » .

وانطلاقاً من هذه النظرية يرفض الكاتبان الواقعية بمعناها الحرفى الذى يعنى تصوير الكاتب للأحداث التى وقعت له بالفعل ، أو التجارب التى عاناها بالفعل ، ويصران على أن الواقعية الحق هى التى يفهم فيها الأديب أحداث حياته الخاصة ، وتجاربه الخاصة ، وينظر إليها فى ضوء واقع أكبر هو واقع بيئته الاجتماعية العامة . وبناء على هذه النظرة أيضاً وقف الكاتبان موقفاً معارضاً من الأدباء التقليديين ابتداء من طه حسين إلى العقاد إلى المازنى إلى توفيق الحكيم ، لما فى أدبهم من « جمود وانفصال عن حركة الحياة » ولما « رسبوه فى وجداننا القومى من قواعد نقدية فجة لا تفضى بالإبداع الفنى إلا إلى أزقة مقفلة » .

ويتخذ الكاتبان من الإعجاب الشديد بأدباء اليسار العالميين وسيلة لمهاجمة أدب أدباء عالميين آخرين لا يمثلون نفس الاتجاه ، ففى مجال الرواية يقارن جيمس جويس فى روايته « يوليسيس » بإيليا اهرنبرج فى روايته « العاصفة » فيوضع كل شىء من الإيجابية ، إلى نمو الشخصية الروائية نمواً طبيعياً ، فى جانب «العاصفة» ، بينما تسلب « يوليسيس » كل شىء ، فهى تصور واقعاً مريضاً متحللا منهاراً فى الحياة وتقف عند هذا الحد ، وفى مجال الشعر ، وهو موضع اهتمامنا الرئيسى فى هذا الكتاب ، تعقد مقارنة ، تهدف إلى نفس الهدف بين اليوت وماياكوفسكى . ولأهمية هذه المقارنة فى الفكرة التى نريد توضيحها وهى الكشف عن القضايا التى يعبر عنها الكاتبان ، والمنابع التى يستمدان منها ، نسوق هذه المقارنة كاملة : « ... وشعر اليوت دعوة ملحة لرفض هذه الحضارة وللعودة إلى سلطان الكنيسة كخلاص للإنسان من أزمته الراهنة . وشعر اليوت فى معظمه لا يخرج عن هذا المضمون العام ؛ ولقد تمكن من إبرازه والكشف عنه وصياغته فى صورة أدبية فريدة كذلك ، مستعيناً ببعض ما استعان به جويس

---

(١) المرجع السابق ص ٣٠ ، ٣١ .

من منولوج داخلى ، وتداع حر للمعانى ، وفواصل شعرية مفاجئة ، وانطباعات سريعة . وبهذه الصورة الأدبية الخاصة وقف اليوت ، عند الكشف عما يجتاح الضمير الإنسانى الحديث من أزمات وتناقضات واستسلام ، دون أن يكشف عن الجانب الآخر من هذا الضمير وما يتفاعل فيه من جهود صادقة للكفاح والتحرر والبناء .

ولو قارنا بين اليوت وشاعر آخر هو مايا كوفسكى لوجدنا كذلك فارقاً آخر ضخماً فى المضمون والصياغة . فمايا كوفسكى فنان صائغ للشعر كذلك ، ولكنه يمجد الحضارة الصناعية الحديثة ، ويستبصر للحركة الصاعدة للتاريخ ويصوغ كل هذا شعراً حياً دافقاً يعلى إرادة الإنسان ، ويصور جهوده المظفرة من أجل البناء والحرية والحياة الفاضلة الصحيحة . وهو يستعين فى صياغة هذا المضمون بوسائل تنبض بالحركة والحرارة والحياة . فالكلمة المفردة والمقطعات السريعة والتداخل بين العمليات النامية تشارك جميعاً فى إبراز هذا المضمون الشعرى الجليل . ولو اتخذ مايا كوفسكى منهج اليوت الشعرى سبيلا له ، لأراق دماء شعره وأسكت نبضاته ، ولانطوى مضمونه مريضاً عاجزاً » (١) .

وليس معنى هذا الإلحاح الشديد من قبل الكاتبين على المضمون الاجتماعى أنهما يهملان الصياغة الفنية أو القالب ، أو التكنيك الفنى ، كما قد يتبادر . لكن هذا لاينفى التزامهما وتأثرهما الشديدين بالمذهب اليسارى فى النقد ، فقد سبق القول بأن كثيرين من النقاد الماركسيين ، حتى داخل الاتحاد السوفيتى ، يدركون أن وسيلة الفن هى التصوير للشخصيات والأحداث والمشاعر ، وتقديم المضمون الاجتماعى فى صورة فنية ، وأن كثيرين من المتشددين فى الالتزام بقضية «الأدب للمجتمع» لا يهملون الاهتمام بالعناصر الفنية المتعلقة بالقالب الأدبى أو الجانب التعبيرى . هنا يعبر محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس عن إيمانهما بضرورة القيم الفنية للعالم الأدبى ، ويذهبان فى القول بأن فى الالتزام بالمضمون الاجتماعى عاملا مساعداً للكاتب على تجويد أدواته الفنية ، بينما عدم الالتزام به يعرض الكاتب للإخفاق الفنى ، وعدم السيطرة على القالب : « إن موقف توفيق

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٧ .

الحكيم من الحياة هو الذى يحدد صياغاته الفنية فى هذا الحوار الفكرى وهذه الشخصيات الجامدة غير المتطورة التى تزدحم بها مسرحياته . وعدم استيعاب طه حسين لواقعنا الحى بتفاصيله المتفاعلة المتطورة سواء فى الريف أو فى المدينة فى « دعاء الكروان » هو الذى أفرغ صياغة هذه القصة من الحركة ، وجعلها أقرب إلى التجريدات النغمية وهكذا . إن دراسة موقف الفنان أو الأديب من الحياة لا تمس أبداً فنية ما يكتب وما يؤلف، بل تساعد على كثير من الأسرار الفنية الخافية » (١) .

ولا تقف العناية بالناحية الفنية – فى رأى الكاتبين – عند هذا الحد ، وإنما تتجاوزها إلى ناحية أخرى شديدة الأهمية ، وهى الاعتقاد بأن المضمون ، مهما كان هاماً وعظيماً لا يزيد على كونه تقريراً من تقارير الدعاية ، إذا وضع فى صورة فنية هابطة . « وطلاب الحقيقة والكمال فى الأدب يدركون أن الأدب ذى (كذا) المضمون العظيم يجب أن يحافظ على الشكل العظيم كذلك ، فبدون هذا الشكل ينعدم الفرق بين الأدب وكتيب الدعاية وهى حقيقة يجب أن يأخذها كل الكتاب الأحرار بعين الرعاية والاهتمام الشديد . إن كتاب البرجوازية يلقون دائماً الاتهامات جزافاً فى وجوهنا بأننا ننشد وجه الدعاية السياسية لا وجه الأدب . ويكون ردنا عليهم بليغاً حين ننتج للشعب ادباً نهتم بدلالته الفنية كما نهتم بدلالته الاجتماعية . ويكون ردنا أبلغ حينما يتقدم نقادنا لأعمال كتابنا الأحرار يحللونها ويكشفون عن عيوبها الفنية » (٢) .

وخلاصة الرأى عندهما فى مفهوم العمل الأدبى أن مضمونه يعكس أحداثاً اجتماعية (وليس مضمونه المعانى كما يرى الدكتور طه حسين ممثل النقد التقليدى فى نظرهما) ، وأن الصورة الأدبية تشكيل لهذا المضمون الاجتماعى ، وإبراز لعناصره وتنمية لمقوماته (وليست اللغة كما يقول الدكتور طه حسين أيضا) ، وأن تأكيد المضمون الاجتماعى للأدب لا ينفى تأكيد قيمة الصورة وأهميتها ، وأن نقد مثل هذا العمل إنما هو استيعاب لمقوماته جميعاً ، فالكشف

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٤ ، ٢٥ .

(٢) المرجع السابق ص ٩٥ . قارن بين هذا الكلام وما اقتبس من قبل من كلام ماوتسى تونج .

عن المضمون الاجتماعى ومتابعة عملية الصياغة مهمة واحدة ، وأخيراً فإن العلاقة بين الصورة والمادة فى العمل الناجح علاقة تآزر واتساق (١) .

هذه خلاصة مركزة للأسس النظرية والفكرية فى دعوة محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس إلى ربط الأدب بالمجتمع . أما التطبيق فقد شمل قالبين من قوالب الأدب هما قالبا الشعر والرواية . ولن أهتم كثيراً بالجانب الثانى ، وإن كنت أحب أن أقول إن تسلط النظرية على ذهن الكاتبين جعلهما يصلان إلى نتائج متطرفة تخرج معظم النشاط الروائى من إبراهيم الكاتب للمازنى ، إلى دعوة الروح لتوفيق الحكيم ، إلى روايات نجيب محفوظ المتعددة التى كتبها قبل التاريخ الذى كتبا فيه هذه الآراء ولم ينل التمجيد إلا « الكتاب الأحرار » وبخاصة عبد الرحمن الشرقاوى فى روايته « الأرض » . أما الإنتاج الشعرى فى مصر الحديثة ، والذى يتناول على نفس الأساس النظرى ، فسينال عناية الفقرات التالية .

والارتباط بكفاح الشعب من أجل الحرية والاستقلال هو الأساس الذى يقوّم عليه الشعر المصرى الحديث من وجهة نظر الكاتبين . فشوقى وحافظ ارتبطا بأصحاب المصالح من « سراة البلاد وأعيانها » الذين ارتبطوا بدورهم ، طبقاً لمصلحتهم ، بالاحتلال البريطانى ، وقد ترتب على ذلك أن جاء شعرهم ، فى مغزاه السياسى ، تعبيراً عن النظرية التى تمالئ الاستعمار البريطانى ، واتصف بما اتصف به من تقريرية وجمود . وإذا طبقنا النظرية العامة للعالم وأنيس على هذا الكلام فإن معناه يكون أن شعراء هذه الطبقة لم يستطيعوا التجديد فى شعرهم لأنهم لم يرتبطوا بقضية الشعب . وإذا كان هذا الكلام واضحاً ومبرراً ، فى ضوء نظريتهما فكيف نطبقه على شعر كل من الغاياتى والكاشف ، مع أنهما كما يقولان « يمثلان اتجاهاً وطنياً حاسماً لا تأرجح فيه ولا مهادنة ، يعكس مفهومات الحركة الاستقلالية التى بشر بها الحزب الوطنى (٢) ، وواضح أن شعرهما لم يختلف ، بشهادة الكاتبين أنفسهما ، عن شعر المجموعة السابقة من حيث كونه تقليدياً « جامداً » . وإذن فإن الموقف النضالى الذى هو أساس الإبداع ،

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٩ ، ٥٠ .

(٢) المرجع ، ص ١١١ .

لم ينفع هذين الشاعرين الوطنيين فى تجويد فنهما فى كثير ولا قليل . وهذا من شأنه أن يشكك فى ذلك المقياس الذى وضعاه .

وكذلك جاء شعر الطبقة التى تلت الطبقة السابقة من الشعراء من أمثال العقاد وشكرى والمازنى « ضعيفاً متهافتاً » فى نظر الكاتبين مع أنه اختلف عن شعر الطبقة السابقة فى أنه كان تعبيراً عن تجارب ذاتية ، ومع أن شعراء هذه الطبقة قد وقفوا لشعراء الطبقة السابقة ، شعراء « سراة البلاد وأعيانها » ، بالمرصاد . وسبب هذا الضعف وذلك التهافت أن شعراء الشخصية هؤلاء لم يستطيعوا أن يقوموا بثورة أصيلة فى التعبير ، لعل مردها أيضاً ، من واقع المنطق العام للكاتبين ، أنهم لم يرتبطوا ارتباطاً أصيلاً بقضايا الشعب ، والتعبير عن أهدافه وأشواقه .

وبالمثل ترددت مدرسة أبولو ، كما تقول وجهة النظر هذه ، فى نفس الخطأ فتخلت عن الإيمان بالشعب ، وانعزلت عن الحياة ، وعاشت فى عالمها الخاص الحافل بالرؤى والتهاويم التى تحتفظ بالقيم الشكلية ، وإن استعانت بالصور والخيالات المغرقة . وهكذا كان من نتيجة انفصال هذه الطبقة من الشعراء عن الحياة أن ذهب ناجى يبحث عن عالمه « وراء الغمام » ، وذهب على محمود طه إلى ما وراء البحار فى « الملاح التائه » ، وعانى محمود أبو الوفا « أنفاس محترقة » ، وعاش الصيرفى مع « الألحان الضائعة » ، وكان محمود حسن إسماعيل نمطاً كاملاً للانفصال عن الحياة [1] .

وكان على الشعر المصرى – كما يقول الكاتبان – أن ينتظر حتى تنشأ عملية المقاومة الجديدة ، ويقرر الكاتبان أنها بدأت مع تكوين « اللجنة الوطنية للطلبة والعمال » سنة ١٩٤٦ ، وهى لجنة يسارية الطابع كما يعرف الجميع . ومنذ ارتبط الشاعر بكفاح الشعب اتجه اتجاهاً جديداً فى المضمون ، واتجاهاً جديداً فى الصياغة ، وذلك لأنه لم يعد واحداً من حاشية « سراة البلاد وأعيانها » أو عضواً فى ناد أو مقهى للسمر ، ولم يعد كذلك يحلق فى أجواء خيالية خاصة ، وإنما أصبح واحداً من أفراد الشعب المكافح .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١١٩ .

فى الاتجاه الأخير ، وهو الاتجاه الوحيد الذى ينال احتفال وجهة نظر الكاتبين ، يسلك شعراء الشعر الحر الذين توصلوا إلى إحداث ثورتهم فى الشكل والمضمون لأنهم توصلوا إلى إدراك هذه الحقيقة التى تعتبر فاصلة ، طبقاً لوجهة النظر هذه ، بين الجمود وعدم النجاح الفنى والنجاح ، وهى الارتباط بحركة الجماهير وتطورها نحو أهدافها السياسية والاجتماعية . ويمتاز شعر هذه الطبقة بالعودة إلى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة ، ومعالجة المشكلات الذاتية من خلال المشكلات الاجتماعية ، وبأنه أحدث ثورة فى الشكل « حيث اعتقد بادئ ذى بدء أنه سيقضى على الشكل (التقليدى) قضاء أخيراً » ، وبأنه قضى على الازدواج بين الحس والفكر ، وبأنه تبنى استخدام التعبيرات والمصطلحات الشعبية، وتبسط فى الأساليب اللغوية إلى حد « النسيج العادى » ، وبأنه قابل للانتشار على شكل « جماهيرى واسع » ، وبأن الشاعر « الحر » يشترك اشتراكاً فعلياً ، أى بشخصه إلى جانب الاشتراك بشعره فى الكفاح الوطنى [١] .

تلك هى النتيجة التى انتهى إليها مشجعو الشعر الاجتماعى ، أو الشعر الهادف : إن كل الشعر العربى الحديث ، أو معظمه إذا تسامحنا ، مرفوض ، فيما عدا الاتجاه الأخير ، وهو الشعر الحر . وبوسعنا أن نوجه إلى هذا الاتجاه النقدى كثيراً من المآخذ التى وجهت إلى آراء سلامة موسى التى مر عرضها ومناقشتها . ويكفى هنا أن نقول إن من الثغرات التى تعد تناقضاً ، إلى جانب التناقض فى موقف هذا الاتجاه من الغاياتى والكاشف الذى مرت الإشارة إليه ، أنه مع أن اعتزال الحياة سقطة لا يغتفرها صاحبا هذا الاتجاه مطلقاً ، وقد هاجما على أساسها أدب المازنى ، وبعض أدب توفيق الحكيم ، وشعر مدرسة أبولو كله ، فإننا نلاحظ أنهما لا يهاجمان الكاشف ، وذلك لمجرد وقوفه من حركة الكفاح الشعبى موقفاً إيجابياً ، مع أنه اعتزل المجتمع نتيجة ليأسه ، وكان منطقياً أن يوجه إليه نفس النقد ، أو توجه إليه تهمة الهروب من المعركة التى لا يمكن أن تغتفر أو تبرر كما يفهم من وجهة النظر العامة للكاتبين . يقول الكاشف ، وقد أورد الكاتبان هذا ولم يعلقا عليه أى تعليق يشتم منه رفضهما له :

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٢٦ ، وما بعدها .

أقمت فى الريف لا أشقى بطاغية — من الرجـال ولا لاه ولا ضـال

وعشت بالرطب من بقل وفاكهة — فيما ملكت وماء فيه سلسال

أطلت فيه اعتزال العالمين ولـى — بكل ناحية همى وأشغالى (١)

على أن الثغرة الواضحة فى منطقهما ، بعد أن أعلنا تمسكهما بالقيم الفنية الخاصة وضرورة تجويدها إلى جانب القيم الاجتماعية ، هى تصفيقهما لشعر واضح الضعف ، طبقاً لأى مقياس فنى قد نطبقه ، ووضعه فوق نماذج من الشعر المصرى الحديث لا يمكن أن يقارن بها ، وذلك أن موضوعه المعركة التى يخوضها الشعب ، وذلك مثل النموذج الآتى :

هذا أنا ، عند القنال وفى يدى أمل الخلود

هذا أنا ، والمدفع الرشاش والحقد المبيد

وأبى هنالك فى الحقول النائيات من الصعيد

يحنو على برسيمه وبقلبه أمل وليد

متجمعاً فى جلسة هى سعده يوم الحصيد

يستنبت الأرض الشحيحة بالجهود وبالجهود (٢)

أو النموذج الآخر التالى :

كيف نغفو فى بلاد ثائره — كيف نغفـو والـذى فرقـنا

وأحال العيش ناراً ساعره — أشعل النار بجوف القاهره

أشعل النار البغى العاهره — وخبت نار القنال الطاهره (٣)

فهل هذا هو الفن العالى الذى وصلت إليه نهضتنا الشعرية ؟ وهل هذا يتفق مع ما يعتقده صاحبا هذا الاتجاه من أن الموضوع العظيم إذا لم يقدم فى

---

(١) المرجع السابق ، ص ١١٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

صورة عظيمة فإنه لا يعدو أن يكون كتيباً من كتيبات الدعاية ؟ إننا ينبغى أن نملك من الشجاعة ما يجعلنا نقول إن هذه النماذج ، وخاصة النموذج الأول الذى سقناه ، متداعية وفجة ، كما ينبغى ألا نخدع بالتبسيط المخل لوسائل الفن وروحه ، ولو توسل ذلك الفن إلينا بمخاطبة الروح الوطنية فينا ، أو مخاطبة ارتباطنا بالريف أصلنا ومنبتنا . ينبغى أن نملك من الإخلاص لمهمتنا ما نقول به إن هذا شعر سخيف وضعيف بالرغم من « مدفعه الرشاش » وبالرغم من « حقول الصعيد » « والبرسيم » « والحصيد » .

ومن الغريب أن صاحبى هذا الاتجاه بعد أن أبديا حماساً شديداً لصورة الفن ، وبعد أن خالفا ذلك فى التطبيق ففرضا مثل النماذج المتهافتة السابقة على صورة الشعر العربى الحديث كله ، عادا فكشفا صراحة عن أن الذى يحتل بؤرة اهتمامهما إنما هو المضمون ، والمضمون وحده . فمع الاعتراف بصغر هؤلاء الشعراء ، أو كثير منهم ، فنياً ، يبقى الإنتاج الشعرى الجديد الواجهة المضيئة فى تاريخ الشعر العربى الحديث كله ، حتى لننسى أننا نتحدث عن فن ، ونحسب أننا نتناول مواقف اجتماعية أو قومية ، يستوى فيها التعبير بالشعر والتعبير بالتقرير الدعائى . ولنستمع إلى ما يقولان : « إن الشاعر المصرى يعود إلى مجتمعه بالأمل ، بالحياة ، بالكفاح المستنير ، وهو يشارك مشاركة جادة مع الشعراء من أمثاله ، والأدباء من أمثاله ، والمفكرين من أمثاله فى معركة بناء الحياة الجديدة . وهم شعراء صغار فى أعمارهم ، صغار فى تجاربهم ، صغار فى تعابيرهم ، ولكنهم كبار حقاً فى هذه الأعباء الإنسانية الكبرى التى يتحملونها والقيم العليا التى يؤمنون بها . ولم ينضجوا فى عملية بناء الحياة الجديدة مضامين جديدة فحسب لأشعارهم ، بل تمرسوا بقيم شكلية جديدة تتفق وهذه المضامين المشرقة ، وإن تفاوت هذا بين شاعر وشاعر (١) .

لقد بلغت الدعوة إلى الأدب الهادف مداها المذهبى عند محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، وكانت بالنسبة لدعوة سلامة موسى أكثر تنظيماً ومنهجية وأوضح من ناحية الأسس الفكرية التى تعتمد عليها ، وأكثر دقة من حيث

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

اهتمامها بالتطبيق على بعض القوالب الفنية الحديثة ، وفى مقدمتها الشعر والرواية ، لكنها لم تستطع التخلص من الدخول فى مهاترات تصل إلى حد الشتائم ، وإن كان من الواضح أن هذه الشتائم يقابلها ، فى الجانب الآخر ، الذى مثله العقاد بصفة خاصة ، أسلوب لا يقل عنها حدة واستعمالا للشتائم . وعلى الرغم من تأثرها الواضح بدعوة سلامة موسى التى سبقتها زمنياً ، وإن كان هذا لا يمنع أنها تستمد أساساً من التيار المذهبى اليسارى ، فإنها لم تشر إليه بكلمة.

وقد حمل لواء الدعوة إلى ربط الأدب بالمجتمع فى مرحلة متأخرة نسبياً ، ناقد خصص الجزء الأعظم من أعماله لنقد الشعر هو الدكتور محمد مندور . وقد بدأ الدكتور مندور حياته النقدية وطورها بعيداً عن مثل تلك الدعوة ، ولكنه عاد فنادى بما سماه « المنهج الأيديولوجى » فى النقد . ويحاول صاحب هذا المصطلح أن يوضح ما يريد به فى أسلوب هادئ بعيد عن جو المشاحنات والمخاصمات الذى كان الطابع المميز لدعوة كل من سلامة موسى ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس . والعلاقة واضحة بين الظلال التى تحيط بهذا المصطلح وبين المذهبية التى تتسم بها الواقعية الاشتراكية . ويقترب صاحبه ، فى محاولة تحديد مفهومه ، من تفكير الواقعية الاشتراكية فى كثير من الأحيان . والمنهج الأيديولوجى واضح فى أنه يجعل من وجود الفنان فى المجتمع وجوداً هادفاً ، ويربطه بالقضايا والمعارك التى تضطرب بها بيئته . وهو من هذه الناحية متفق مع منهج الواقعية الاشتراكية الذى أشير إليه فى هذه الدراسة مرات كثيرة ، ويتضح هذا الاتفاق بصفة خاصة حين يدعو هذا المنهج إلى الاهتمام بموضوعات الحاضر ، والتهوين من موضوعات الماضى . يقول الدكتور محمد مندور فى هذه النقطة : « وهو (المنهج الأيديولوجى) عندما يعرض للمصادر التى يستقى منها الأديب موضوعاته قد يفضل التجربة الحية المعاشة على التجربة التاريخية البالية ، وبخاصة إذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب أو تشغل مجتمعه أو إنسانيته الراهنة » (١) .

كذلك يقترب هذا المنهج من منهج الواقعية الاشتراكية حين لا يكتفى بكون

---

(١) محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون ، ٢٣٤ .

الأدب انعكاساً لمشكلات المجتمع المعاصر ، وإنما بإصراره على أن له وظيفة مثالية كذلك ، وذلك حين يقوم بتوجيه المجتمع توجيهاً معيناً يجعله يتجاوز واقعه إلى واقع أفضل . لكن هذا الواقع ليس مرتبطاً هنا بالدعوة إلى نظام اجتماعى معين كما تقول الواقعية الاشتراكية ، بل إنه ينتظم أهدافاً إنسانية عامة تعطى القارئ الإحساس بأنها أرحب مدى ، وتعطيه فى الوقت نفسه ، الإحساس بأنها أشد غموضاً ، وأقل تحديداً ، مما تقول به الواقعية الاشتراكية . هنا يضع الدكتور محمد مندور المنهج الأيديولوجى وضعاً مضاداً لمذهب « الفن للفن » قائلاً :

«ويرى المنهج الأيديولوجى بحق أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة ، وأن الفن والأدب قد أصبحا للحياة ولتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر إسعاداً للبشر . ويرى النقد الأيديولوجى كذلك أنه لم يعد من الممكن أن يظل الأدب والفن مجرد صدى للحياة ، بل يجب أن يصبحا قائدين لها ؛ فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ ، أو المنطوين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم فى الحياة ، وحان الحين لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها ، وبخاصة فى عصر تسير فيه الاكتشافات العلمية بخطى حثيثة ، وقد يساء استخدام تلك الاكتشافات فتصبح وسيلة لتدمير البشر بدلا من إسعادهم ، وذلك ما لم ينشط رجال الأدب والفن إلى تحمل مسئولياتهم فى تغذية الوجدان البشرى وتنمية الضمير الإنسانى على النحو الذى يمكن البشر من السيطرة على العلم وتسخيره لخيرهم ..... وعلى أساس كل هذه الحقائق نرى المنهج الأيديولوجى فى النقد يناصر اليوم عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة ، وقضية الالتزام فى الأدب والفن ، وقضية الأدب والفن الهادفين ، وقضية الواقعية فى الأدب والفن ، وتفضيل الأدب أوالفن القائد على الأدب أو الفن الصدى » (١) .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٣٤ ، ٢٣٦ .

وفى محاولة التوفيق بين التزام الأديب وحريته يحرص الدكتور محمد مندور على نفى أية شبهة تربط بين المنهج الأيديولوجى والحد من حرية الأديب ، وخلاصة هذا التوفيق أن الأديب ما دام يعيش فى المجتمع وكلمة « يعيش » هنا ذات مغزى فهى تعنى الاضطراب الحى لا مجرد الوجود ، فإنه لا محالة منفعل بمشكلات هذا العصر ، ومن ثم يجد نفسه متخذاً موقفاً ملتزماً من هذه القضايا ، دون ضغط خارجى ، وإنما بإملاء طبيعى من نفسه . وهو فى هذه النقطة أيضاً ينفى عن الأدب شبهة أن يكون استجابة آلية أو دعوة آلية من أى نوع، مؤكداً ضرورة الأسس الفنية والجمالية العامة التى يكون بها الأدب ، ولا يكون بغيرها ، أدباً . يقول الدكتور محمد مندور ، « والشىء الذى نحرص على أن نختم به حديثاً عن المنهج الأيديولوجى فى النقد هو أنه منهج لا يريد أن يسلب الأديب أو الفنان حريته ، وكل ما يرجوه هو أن يستجيب الأديب والفنان لحاجات عصره، وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية ، وهو لابد مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقى فى المجتمع ، وأدرك مسئوليته الكاملة ، ونهض بالدور القيادى الحر الذى يعزز مكانة الأديب والفنان ، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة التى يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية والجمالية أهم وسيلة لتحقيقها . فالأدب والفن بغير القيم الجمالية والفنية ، لا يفقد طابعه المميز فحسب ، بل يفقد أيضاً فاعليته » [1] .

وخلاصة المنهج الأيديولوجى الذى دعا إليه الدكتور محمد مندور أنه منهج تفسيرى يوضح أبعاد العمل الأدبى . ويحلله تحليلاً وافياً حتى يحقق مفهوم النقد الأدبى كعمل خلاق يثرى العمل الفنى ، ويكشف جوانبه التى قد تبقى مستغلقة ، بغير هذا الكشف ، على القارئ ، وقد تبقى مستغلقة على الفنان نفسه، بحيث يمكن أن يصل التفسير النقدى إلى بعض الجوانب التى لم تخطر للفنان المبدع على بال . ثم هو منهج تقويمى يستخدم التقاليد النقدية التى توصلت إليها الإنسانية عبر القرون فى الحكم على الأعمال الأدبية ، ووضعها موضعها الصحيح ، وأخيراً فهو توجيهى لكن لا عن طريق حمل الصولجان الآمر، وإنما عن طريق حمل المشعل الهادى الذى يبصر الأدباء بحاجات العصر وقيمه دون أن يخنق حريتهم [2] .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٣٧ ، ٢٣٨ .

هذا هو المنهج الذى دعا إليه الدكتور محمد مندور ، وهو منهج متكامل من الناحية النظرية ، ولكن المشكلة التى تبقى دون حل تكمن فى أنه لم يضع هذا المنهج موضع العمل ولم يرنا كيف يتم التوفيق ، من واقع تحليل أعمال فنية بعينها ، بين حرية الأديب ، وهى أساسية كما يرى المنهج الأيديولوجى ، والارتباط بقضايا العصر ومشكلاته ، وهى مسألة أساسية أيضاً من وجهة نظر المنهج ذاته . إن هناك معادلة صعبة أخرى ما تزال قائمة ، وهى حقيقة صخرة تتحطم عليها كثير من الجهود ، وهى أن هذا المنهج ، مثل المنهج الذى قال به سلامة موسى ، وتحدثت عنه حديثاً طويلاً ، لم يحقق فعاليته عن طريق الدخول فى تطبيقات على نصوص الأدب . وهذا النوع من التطبيقات مسألة مضنية ، كما يتضح لقارئ النقد التحليلى عند امبسون وعند النقاد الجدد مثلا ، ولكنه دائماً صمام الأمن الذى يحول دون ذبول المنهج وتداعيه ، كما أنه التدليل العملى على أن هذا المنهج أو ذاك هو الإجابة الطبيعية لبعض المشكلات الملحة ، والأسئلة المعلقة.

بعد هذه المجهودات التى تمت فى الفكر النقدى العربى الحديث فى قضية ربط الشعر والأدب عموماً بالمجتمع تبقى نظرة حاولت أن تربط بين الاشتراكية والأدب ، وهى نظرة تقترح عبارة « الأدب للحياة » بدل « الأدب للمجتمع » ، وذلك لتتفادى ما أشير إليه فى هذه الدراسة أكثر من مرة من أن ربط الشعر والأدب عموماً بمشكلات بعينها ، أو بمشكلات مجتمع بعينه ، من شأنه أن يحصر مجال الأدب فى نطاق ضيق ، ويربط مصيره وقيمه بمشكلات محددة ومؤقتة ، ثم تسوى هذه النظرة بين عبارتى « الأدب للحياة » و «الأدب للإنسانية» فتضيق بذلك الهوة بين طرفى النقيض من النظرة التقليدية ، التى كانت أثرا لمفهوم الأدب فى المجتمعات الغربية ، إلى النظرة اليسارية المذهبية المتطرفة المتأثرة بالنقد الماركسى . وصاحب هذه النظرة هو الدكتور لويس عوض الذى يحاول توضيحها أولا بعرض مختلف المدارس الأدبية والفنية المثالية المعادية للفكرة الاشتراكية ، أو المنافية لها ، من مدرسة الفن للفن ، إلى مدرسة ت . س اليوت التى يسميها مدرسة « الكثلكة الجديدة » ، إلى المدرسة « الإنسانية الأدبية» فى أمريكا .. إلخ ، ثم يعود فيعرض للمدارس اليسارية المتطرفة فى الأدب والفن ،

وهى مدارس تنبع كلها من أصل واحد هو نظرة الماركسية للأدب والفن ، وهو يسمى منها « مدرسة الاشتراكية الثورية » و « مدرسة الواقعية الاشتراكية » ، و «مدرسة الأدب الهادف » و « مدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخى » .

وينتهى الكاتب إلى رفض هذه المدارس جملة ؛ لأنها تختلف مع مفهومه الذى ارتضاه للاشتراكية ، وهو المفهوم الذى يجعل منها مرادفاً للإنسانية . وفى رأيه أن المدارس التى نبعت عن الماركسية بصفة خاصة لا تصلح إلا لخدمة المجتمعات الماركسية ؛ لأنها مادية ، ولأنها تجرد الإنسان من إرادته الذاتية ، ولأنها تذيب شخصية الفرد فى شخصية الجماعة ، ولأنها تجعل من الأدب وسيلة للدعاية [1] .

كذلك ينتهى إلى رفض هذه المدارس لأنها لا تنظر إلى الإنسان من حيث هو إنسان ، ولكن من حيث هو « عامل فى مصنع ، أو فلاح فى حقل ، أو طبيب فى مستشفى ، أو مدير فى إدارة ، أو فنان فى مرسم ، أو كاتب فى صحيفة ، أو جندى فى جيش » [2] . أما الاشتراكية الحقة فإن المقياس الأول لما يفعله الفرد أو تفعله الجماعة فيها هو تأكيد إنسانية الإنسان .

ومن خلال رفضه للمدارس المثالية وللمدارس المادية يرتضى فكرة وسطاً تجمع بينهما وتقوم على ربط الأدب بالحياة كقضية مسلمة ، ولكنها لا تجعله لخدمة الفكر وحده ، كما تقضى المدارس المثالية ، ولا لخدمة المادة وحدها ، كما تقول المدارس المادية . وكما أن بين الفكر والمادة وحدة لا يمكن فسخها ، فكذلك ينبغى أن يكون بين مضمون الفن وقالبه نفس الوحدة [3] .

وعلى هذا الأساس الذى يحاول التوفيق بين شيئين طالما افترقا ، تعترف هذه النظرة بتراث الماضى ، وأدب الحاضر ، وما يمكن أن ينتج من أدب فى المستقبل ، وتلخص موقفها فى هذه الكلمات العامة ، عموماً قد يصل إلى حد التميع ، وقد يصح معه القول بأن القضية المحددة التى طرقها النقد العربى

(١) لويس عوض ، الاشتراكية والأدب ، ص ١٠ ، ١١ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٤٧ ، ٤٨ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٥٤ .

الحديث، وناقشها مناقشة متحمسة جادة ، قد انتهت إلى مرحلة غائمة تجعل كل شيء مقبولٍ مرفوضاً ، وتحاول المصالحة بين أشياء متباعدة فى تاريخ الفكر الإنسانى ، وبذلك تقع فى رأيى فى « التبسيط المخل » الذى حذرت منه ، ونقدت كل الاتجاهات باسمه ، وبذلك تميع القضية كلها ، وتضفى عليها طابعاً من الركود . وهذه هى الكلمات التى أعنيها : « الفن للفن والأدب للأدب والعلم للعلم والحق للحق والخير للخير خرافات ابتكرها الإنسان المثالى ليحمى نفسه من عدوان الإنسان المادى . وبالمثل الفن للمجتمع والفن الهادف والفن ذو الرسالة إلخ ، خرافات ابتكرها الإنسان المادى ليحمى نفسه من عدوان الإنسان المثالى . والخرافتان نابعتان من إحساس عميق بالصدع بين المثال والمادة وبين الذات والموضوع وبين الكلى والجزئى وبين الدائم والوقتى إلخ . أى نابعتان من نسيان لوحدة الوجود . فليس على الأرض شيء أو فكر أو فعل وجد من أجل نفسه أو بغاية نفسه وليس على الأرض شيء أو فكر أو فعل اتخذ من نفسه لنفسه رسالة أو هدفاً . وإنما كل ما على الأرض من أشياء أو أفكار أو أفعال ينبغى أن يكون من أجل الإنسان ؛ من أجل الإنسانية كلها . والاشتراكية الحقة ، الاشتراكية بمعناها العميق الرحيب تعرف أن كل فكر وفن وأدب لا ينبع من الإنسان ويصب فى الإنسان فكر عقيم وفن عقيم وأدب عقيم ، ولكنها تعرف أيضاً أن الإنسان الحقيقى الذى تنبع منه والإنسان الكامل الذى تصبو إليه إنسان تمثلت فيه وحدة الوجود » (1) .

* * *

---

(1) المرجع السابق ، ص ٥٩ ، ٦٠ .

الفصل الرابع

الشعر تعبير عن المشاعر
(النظرية الرومانتيكية)

واضح أن المفهومين اللذين حاولت الفصول السابقة تحديدهما للشعر وهما : مفهوم المحاكاة ، والمفهوم الهادف ، يتجهان أساساً إلى العالم الخارجى باعتباره الموضوع الأول لفن الشعر . اتجه مفهوم المحاكاة إلى الطبيعة الخارجية ، واحتلت الطبيعة الإنسانية التى يصورها الشاعر تصويراً موضوعياً ، مكاناً بارزاً فيه ، واتجه المفهوم الثانى إلى الجمهور ، وركز على التأثير عليه ، على اختلاف فى نوع هذا التأثير وهدفه كما اتضح مما سبق .

والمفهوم الذى سأجعله موضوعاً لهذا الفصل هو المفهوم الرومانتيكى . ويمكن أن يعتبر هذا المفهوم مخالفاً للمفهومين السابقين ، من حيث إنه يركز على العالم الداخلى للشاعر ، بدلا من تركيزه على العالم الخارجى ، ومن حيث إنه يربط مفهوم الشعر ، وكل خصائصه ، ربطاً وثيقاً بهذا العالم .

والواقع أن الكلام عن الرومانتيكية كلام صعب ، وذلك على الرغم من كثرة ما قيل عنها ؛ فقد أطلق مصطلح « رومانتيكى » ، و « رومانتيكية » على أشياء كثيرة جداً ؛ لدرجة أنه أصبح لا يعنى شيئاً محدداً فى نظر بعض النقاد . ولا شك أن مفهوم الرومانتيكية الآن بعد الرحلة الطويلة التى قطعتها فى البلاد الأوربية ؛ والتى انتهت هناك بموتها منذ أكثر من قرن من الزمان ، يختلف من بلد أوربى إلى بلد آخر ؛ فقد خضعت الأفكار الرومانتيكية فى كل بلد لواقع ظروفه ، لدرجة أصبح معها معنى هذا المصطلح غير محدد، ويتناقض فى بعض

البلاد عنه فى بعض بلاد أخرى ، ولكن على الرغم من ذلك فإن هناك خصائص عامة مشتركة بين معانى « الرومانتيكية » ، أو لنقل الرومانتيكيات » فى أوربا كلها ؛ الأمر الذى يجعل من الكلام على نظرية رومانتيكية أوربية موحدة شيئاً جائزاً .

وتاريخ هذا المصطلح تاريخ معقد ، ويغلب عليه فى مراحله الأولى الاضطراب ، وعدم التحديد ، واتساع المفهوم ، بحيث كان يغطى أنواعاً كثيرة من التعبير الأدبى . كان هذا المصطلح « رومانتيكى » يطلق فى المراحل الأولى على «الرومانس» (١) ، وعلى الأعمال الأدبية التى تقوم على المبالغات ، وتحتوى على أشياء غير معقولة ، وقد أطلق المصطلح بهذا المعنى فى فرنسا فى أواخر العقد السابع من القرن السابع عشر ، وفى انجلترا فى منتصف العقد الثامن من القرن نفسه ، أما فى ألمانيا فقد تأخر إطلاقه بهذا المعنى عن هذا التاريخ نحو قرن من الزمان .

وحين نتحدث عن تاريخ هذا المصطلح تبرز نقطة هامة هى استعماله فى مقابل مصطلح أخر هو مصطلح « كلاسيكى » الذى كان يعنى كل عمل أدبى كتب بروح التقاليد الإغريقية والرومانية ، وأول استعمال لمصطلح « رومانتيكى » فى مقابل مصطلح « كلاسيكى » تم على يد الأخوين شليجل Schlegels (٢) وقد انتقل هذا المعنى من ألمانيا إلى شعوب الشمال ، وبخاصة إلى الدانمارك والسويد، فى العقد الأول من القرن التاسع عشر (٣) .

ولم يستعمل هذا المصطلح فى سياق أدبى فى فرنسا قبل بداية الشعور بالتأثير الألمانى الذى يعود الفضل فيه إلى مدام دى ستال Madame de Stael

---

(١) الرومانس نوع قصصى شاع فى العصور الوسطى ، وبخاصة فى الفترات الأخيرة منها ، وكان يدور حول الحب والفروسية ومغامراتها. وكان بعض قصص الرومانس يصاغ شعراً، وبعضها يصاغ نثراً . وقد استمد هذا النوع الأدبى من منابع بعضها تاريخى ، وبعضها يتصل بالآداب القديمة .

(٢) هما أوجست وليام فون شليجل (١٧٦٧ – ١٨٤٥) وأخوه الأصغر فردريك فون شليجل (١٧٧٢ ، ١٧٢٩) .

(٣) Wellek, R., Concepts of Criticism, p. 133.

(١٧٦٦ - ١٨١٧) وقد كتبت هذه السيدة كتاباً هاماً اسمه «ألمانيا» نشر أول مرة فى لندن سنة ١٨١٣ ، وفى باريس سنة ١٨١٤ . وكان أثر الأخوين شليجل واضحاً فى كتاب مدام دى ستال هذا ، وبخاصة فى الفصل الحادى عشر الذى يقوم على التفريق بين الدراما الإغريقية (دراما الحدث) ، والدراما الحديثة (دراما الشخصية) ، وعلى إثر نشر كتاب مدام دى ستال فى فرنسا قامت مناقشات حادة وواسعة حول أفكارها ، وقد اتسمت هذه المناقشات بطابع الحيرة والدهشة، ولم تكن الاستجابة لها حاسمة أو سريعة ، وإن لم يحل ذلك دون تأثير التيار الجديد الذى أتت به فى المحيط الأدبى . وعلى كل حال فإن أول شاعر فرنسى تحمس للرومانتيكية تحمساً عظيماً ، متأثراً فى ذلك بالأفكار الجديدة التى روجت لها مدام دى ستال ، هو الشاعر ستيندال Stendhal (١٧٧٣ - ١٨٤٢) الذى سمى نفسه شاعراً رومانتيكياً ، وكتب كتاباً سنة ١٨٣٥ تحت عنوان «راسين وشكسبير» أبدى فيه إعجابه الشديد بالرومانتيكية (١) .

وبتأثير كتاب مدام دى ستال انتقل التأثير الرومانتيكى إلى إيطاليا ، وساعد على هذا التأثير عوامل جاءت من ألمانيا ، دون وساطة مدام دى ستال ، مثل ترجمة محاضرات شليجل من الألمانية إلى الإيطالية سنة ١٨١٧ التى أحدثت أثراً تفاعل مع أثر مدام دى ستال فى تهيئة الجو لنشأة الرومانتيكية الإيطالية . وعن طريق بعض المنفيين الإيطاليين إلى أسبانيا ، وعن طريق تأثير شليجل ، بدأ التأثير الرومانتيكى فى أسبانيا ، وهناك تأسست جماعة أسمت نفسها جماعة «الرومانتيكيين» . وقد أحدثت هذه الجماعة تأثيراً ملحوظاً ، ثم تفككت بعد سنة ١٨٣٨ . ويبدو ، إلى جانب كل ذلك ، أن شعوب أوربا الشرقية عرفت «الرومانتيكية» فى أوائل القرن التاسع عشر . وقد تكلم عن «الرومانتيكية» كثيراً الشاعر الروسى بوشكين Pushkin (١٧٩٩ - ١٨٣٧) .

بقى أن أشير فى هذا الحديث المختصر عن انتشار المصطلح فى أوربا إلى انجلترا . والواقع أن الرومانتيكية بدأت بالفعل فى انجلترا بنشر ديوان «قصائد قصصية غنائية» The Lyrical Ballads لورد زورث Wordsworth (١٧٧٠ -

(١) Ibid., p. 141.

١٨٥٠) ، ولكن أحداً لم يحس بهذه البداية حتى استعمل المصطلح بعد ذلك على يد رومانتيكيين آخرين من أمثال والترسكوت W. Scott (١٧٧١ – ١٨٣٢) . أما مقابلة هذا المصطلح بمصطلح «كلاسيكى» فقد كان كوليردج Coleridge (١٧٩٦ – ١٨٤٩) أول من استعملها ، وكان فى ذلك واضح التأثر بشليجل . ويحسن أن يشار هنا إلى أن الفضل فى جعل شليجل معروفاً فى انجلترا يعود إلى مدام دى ستال التى نشر كتابها أول ما نشر فى انجلترا كما سبق . يضاف إلى ذلك أن مدام دى ستال صحبت شليجل معها إلى انجلترا سنة ١٨١٤ ، وفى سنة ١٨١٥ ظهرت أول ترجمة إنجليزية لمحاضراته فأحدثت تأثيراً كبيراً . ويلاحظ أن أحداً من الشعراء الإنجليز لم يتعرف على عنصر « الرومانتيكية » فى نفسه ، يستوى فى ذلك وردزورث وكوليردج ، ويلاحظ ، فوق ذلك أن بيرون Byron (١٧٨٨ – ١٨٢٤) رفض أن يسمى نفسه شاعراً رومانتيكياً على الرغم من قراءته لكتاب مدام دى ستال ، ومحاضرات شليجل ، ووعيه الكامل بالتفرقة التى قاما بها بين المصطلحين «كلاسيكى» ، و «رومانتيكى» . لكن إحساساً مؤكداً كان يسود الأدب الإنجليزى بأن عهداً جديداً فى الشعر قد بدأ ، وأن هذا العهد يحفل بمؤثرات ألمانية ، ومؤثرات من الثورة الفرنسية [١].

قلت إن هناك قدراً مشتركاً بين السمات الرومانتيكية ، وأشرت إلى أن الرومانتيكية محاولة لفهم الشعر على اعتبار أنه انعكاس للعالم الداخلى للشاعر وليس انعكاساً للطبيعة ، أو بعبارة أخرى ، على أنه عملية خلق لا عملية صنعة . هذا هو الطابع المشترك العام بين ألوان الرومانتيكية جميعاً . وواضح أن عالم الشاعر الداخلى هذا عالم واسع ، فهو يشمل الحالة الذهنية لديه ، كما يشمل المشاعر والأفكار ، وطاقات الحدس والإدراك . وقوة الخيال الخالق هى البوتقة التى تنصهر فيها كل عناصر هذا العالم من ذهنية وشعورية ، وهذه القوة هى التى تعدل من هذه المشاعر ، وتنظمها ، وتجمع أشتاتها ، وتضعها فى النهاية فى قالب متلاحم متجانس هو العمل الشعرى . والشعر إذن ، تعبير عن العالم الداخلى ، أو لنقل عن العالم الخارجى كما ينعكس فى نفس الشاعر ، وذلك بعد أن تنظمه قوة الخيال الخالق عنده تنظيماً فنياً .

---

(١) Ibid, pp. 145-147.

وفى إطار هذا المفهوم العام للشعر عند الرومانتيكيين تتحدد خصائص الشعر ، وهى خصائص مشتركة كذلك ، وإن كان هناك خلاف فى بعض التفصيلات التى تبدو فى تركيز طائفة على بعض هذه الخصائص ، بينما تركز طائفة أخرى على خصائص أخرى ، وهكذا . من هذه الخصائص المشتركة إعطاء الخيال أهمية عظمى ، واعتبار العالم الشعرى عالم المعرفة بأعمق الحقائق ، والتفكير فى الطبيعة على أنها كائن حى ، وإعطاء الجانبين الأسطورى والرمزى أهمية كبيرة فى التعبير الشعرى .

هذه الخصائص واضحة فى الفكر الرومانتيكى الألمانى كما نقلته مدام دى ستال وروجت له فى فرنسا . وقد كان أثره على فرنسا واضحاً كما سبق ، وقد ظهر هذا الأثر عند شاتوبريان Chataeubriand (١٧٦٨ – ١٨٤٨) الذى كان يرى الطبيعة نظاماً عضوياً رمزياً ، وعند لامرتين Lamartine (١٧٩٠ – ١٨٦٩) الذى عبر عن الفكرة الرومانتيكية فى الطبيعة موضحاً حدودها باعتقاده فى أن العالم كله عبارة عن نظام من الرموز ، وأنه عالم حى ذو إيقاع خاص ، وبإصراره على أن الشاعر ينبغى ألا يكتفى بقراءة نظام العالم هذا ، وإنما عليه أن يندمج فى هذا العالم ، ويتذبذب معه ، ويحس إيقاعه ويفهمه ، ثم يعيد التعبير عنه ، وبالمثل فإن فكرة هوجو Huge (١٨٠٢ – ١٨٨٥) لا تقل وضوحاً فى تعبيرها عن وجهة النظر الرومانتيكية العامة . كان هوجو يعتقد بحتمية انتصار الوحدة على التفكك ، وانتصار الكل على الجزء ، وعضوية الطبيعة ، وكون الشعر عملية تنبؤ أداتها الرمز والأسطورة . وإلى جانب هؤلاء وجد فى فرنسا رومانتيكيون معروفون من أمثال جيراردى نرفال Gerar de Nerval، الذى شغل بما وراء عالم الحس متأثراً فى ذلك ببعض الرومانتيكيين الألمان من أمثال نوفاليس Novalis (١٧٧٢ – ١٨٠١) . كان جيراردى نرفال يعتقد أن كل شىء يخلقه الخيال يمثل الحقائق الأولى ، وأن عالم الشاعر عالم من الرمز والأسطورة ، حيث يحيا كل شىء فى حالة عمل واتصال [١] .

ويمكن أن نقول كذلك إن هناك اتفاقاً فى النقاط الأساسية التى سبقت

---

(١) Ibid., pp. 168 - 177.

الإشـارة إليـهـا بين كـل من الرومـانـتـيكيين الألمان والفـرنسـيـين فى جـانب ، والرومـانتـيكيين الإنجلـيز فـى جانـب آخـر . والواقع أن الشـعـراء الرومـانتـيكيين الخـمـسة الـكبار فى انجـلترا ، كـمـا يسـمـيـهم باورا فى كـتابه المعروف « الخـيـال الرومانتيكى» (١) ، وهـم وليم بليك W. Blake (١٧٥٧ - ١٨٢٧) وورد زورث ، وكوليـردج ، وشـيللى Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) ، وكـيـتس Keets (١٧٩٥ - ١٨٣١) . هؤلاء الشعراء يكونون وحـدة منسجمة ، ويمثلون وجهة نظر موحدة فى معنى الشـعر ، وفى وظيفة الخـيال . وهـم كذلك يكونون مـثل تلك الوحدة فى اسـتعمـال الصـورة الشـعـرية ، والرمـز الشـعـرى ، والأسطورة ، وغـيـر ذلك من عناصـر الأسلوب الشـعـرى الرومـانتـيكى المتـميـز من أسلوب الشـعـر فى القـرن الثامن عشر . لم يكن الخيال عند وليم بليك - مثلا - قوة الحواس ، أو شيئاً بين الحس والعـقل كمـا كان يرى أرسطـو ، ولم يكن القدرة التـأليـفيـة التى تجمع بهـا بعض العناصـر إلى بعض ، أو قـوة الفكر ، كـما كـان مـفهـوماً فـى القرن الثـامن عشـر ، ولكن الخـيال عنده كان قـوة خالقة يـستطاع بها تـعمق الحقـيقـة ، وقراءة الطبيـعة على أنهـا رموز تشيـر إلى عالـم أعمق وأرحـب وراءهـا ، أو إلى شـىء كامن فـيـهـا لا تمكن قـراءته بالطاقـة العـادية . وهذا الفـهم سـوغ اسـتـعـمـال الأسطورة والرمز والمجاز عنده ، أو حتم اسـتعمالها ، كأدوات لتوصيل الحـقيقة التى يكشـف عنها الخيال . وكانت وظيفة الخيال الخالق عند وردزورث تعمق الطبيعة للوصـول إلى الحـقـيقـة ، وكـان الخـيال وسـيلة المعرفـة التى يمكـن أن تتكشـف عنهـا أبسط الأشياء ، من الزهرة اليـابسة ، إلى الطفل الأبله . أما نظرية الخيـال عند كوليردج فهى مشـهورة ، وقد ألفت فيها أعـمال كاملة ، من مثل كتاب رتشـاردز «كوليردج والخـيـال» . وهـو يقـسـم الخـيـال فى كـتـابه المعـروف : Biographia Literaria إلـى قسمين : خيال أولى ، وخيال ثانوى . وهـذان النوعان من الخيال يتفقان عنده من حيث النوع ، ويختلفـان من حيث الدرجة ، وهـو يجعل الخيال الثـانوى هـو الخـيال الشـعـرى . وقد قـال شـيللى كـذلك بأن الخـيـال طاقة خـالقة تكشـف عن الحـقـيـقة ، وعنده أن اللـحظة الشـعرية لحظة رؤية خاصـة ، واللـغـة ظلال ضـعيفة لها ، ومن ثم فإن الذهـن يهدأ ويبرد عند التعبير الـشـعرى . وعلى كل حال فإن القاسـم المشـترك

(١) انظر الفصل الأول بصـفة خاصة من كتاب : Bowra., M. The Romantic Imagination.

بين الشعراء الرومانتيكيين الإنجليز ، على الرغم مما قد يكون بينهم من خلافات ، هو حيوية الطبيعة ، والتفاعل بين الذات والموضوع والكشف عن العنصر الأسطورى فى الطبيعة ، واستخدام الرمز والمجاز فى هذا الكشف [1] .

بعد اللمحة الخاطفة التى تصدرت هذا الفصل عن مفهوم الشعر الرومانتيكى ، وبعد الكلام المختصر الذى مر عن نشأة المصطلح وانتشاره فى أوربا ، وعن الخصائص المشتركة فى الفكر الرومانتيكى ، أعود إلى مفهوم الشعر الرومانتيكى على نحو مفصل . وأعتقد أن مما يخدمنا هنا كثيراً الوقوف على بعض الأسس النظرية التى كانت أساساً للإبداع عند بعض الشعراء الرومانتيكيين . ومن حسن الحظ أن كثيراً من الشعراء الرومانتيكيين كانوا نقاداً فى نفس الوقت ، وقد صحب شعرهم تقرير نظرى يوضح تصورهم لمفهوم الشعر ، وتكون آراؤهم النقدية ثروة مفيدة تخدمنا فى توضيح معنى الشعر عندهم ، والمصادر التى يتجه إليها الباحث فى النقد الرومانتيكى ، ولنكتف بأعمال الرومانتيكيين الإنجليز ، وهى آراء وردزورث النقدية ، وخاصة فى مقدمة ديوانه « قصائد قصصية غنائية » الذى سبقت الإشارة إليه ، وكتاب كوليردج الذى مر ذكره كذلك ، وكتاب شيللى دفاع عن الشعر ADefence of Poetry ، ورسائل كيتس .

إن أدق عبارة تصور معنى الشعر عند الرومانتيكيين – فى نظرى – هى العبارة التى جعلتها عنواناً لهذا الفصل ، « الشعر تعبير عن المشاعر » . والواقع أن الشعر الرومانتيكى والآراء النظرية التى تدعمه تؤكدان هذه الحقيقة ، وبحسبنا أن نقتبس بطريقة عفوية من بعض آراء الرومانتيكيين فى الأعمال المشار إليها فى الفقرة السابقة لندرك صحة ذلك .

يقول كيتس فى رسالة من أهم رسالاته ، وقد بعث بها إلى جون تيلور فى ٢٧ فبراير ١٨٢٨ ، إن الشعر ينبغى أن يدهشنا عن طريق التطرف الرقيق لا عن طريق الفردية ، ينبغى أن يقرع القارئ بحيث يحس كأن هذا الشعر يعبر عن أفكاره هو نفسه وفى أعلى حالاتها . وينبغى كذلك ألا تقف اللمسات الجمالية فيه

---

(١) انظر المرجع السابق ، وكذلك : Wellek, R., Concepts of Criticism, 178 ff.

عند منتصف الطريق فتترك القارئ مقطوع الأنفاس بدل أن تتركه راضياً . وينبغى أن تبدأ الصورة الشعرية وتتطور وتأخذ شكلها بطريقة طبيعية أيضاً ، بحيث تغمر القارئ ، كما تغمره الشمس ، وتتركه فى حالة من المتعة الشبيهة بالمتعة التى يحصلها من حالة الغبش ، والشعر إذا لم ينبعث بصورة طبيعية كما تنبعث الأوراق من الشجرة فمن الخير ألا ينبعث على الإطلاق [1] .

هذا هو كلام كيتس عن الشعر ، فهل معناه أن العملية الفنية الشعرية عملية تلقائية لا تستلزم مجهوداً أو صنعة ؟ لا يبدو أن معناه كذلك بقدر ما يبدو أن معناه الاتحاد الكامل الذى ينبغى أن يتم بين الشاعر والطبيعة من ناحية ، وبين الشاعر ووسائله الشعرية من ناحية أخرى ، بحيث يتم نوع من التلاحم العضوى بين كل العناصر التى تتدخل فى تكوين الصورة الشعرية ، ويجعل الصورة النهائية للمشاعر تبدو وكأنها تفيض فيضاً طبيعياً عن النفس .

وكلام كيتس يعطينا ، إلى جانب أن الشعر تعبير طبيعى عن المشاعر ، أن من أخص خصائص الشعر أنه يصل إلى القارئ فيفجر فى نفسه من الأحاسيس المشابهة ما يجعله يحس بأنه فى حالة من التعالى الفكرى والنفسى ، وكأن هذا الشعر قد فاض عن فكره هو ، ومن نفسه هو ، فى هذه الحالة العالية . وتلك ناحية هامة من نواحى التصور الرومانتيكى للشعر ، إذ تعنى أن الشعر عملية توصيل ، إلى جانب كونه عملية تعبير ، فتوصيل المشاعر المعبر عنها إلى نفس الجمهور المتلقى خصيصة أصيلة من خصائص هذا الشعر ، والأثر الذى يحدث إثر هذا التوصيل أثر شبيه بما كانت عليه مشاعر الشاعر وهو يقوم بعملية التعبير .

أما وردزورث فقد ناقش مفهوم الشعر . بصورة أعمق وأكثر وضوحاً ، وقد خلفت آراؤه فى مفهوم الشعر صدى واسعاً ، جعلها عرضة للاقتباس من قبل النقاد الذين أخذوا بعض عباراته على أنها الوثائق الأولى لتعريف الشعر عند الرومانتيكيين . وقد اكتسبت هذه العبارات ، نتيجة لذلك ، شهرة وذيوعاً واسعين ، يقول وردزورث فى معنى الشعر : « إن كل شعر جيد إنما هو انسياب

---

(١) Keats, Selected Letters and Poems, P, 23.

تلقائى للمشاعر القوية » (١) . وقد يكون ظاهر هذه العبارة قاطعاً فى أن الشعر إنما يفيض عن النفس الشاعرة فيضاناً ، كما أن هذه العبارة قد توحى بأن هذا الفيضان الشعورى لا يخضع لتحكم ما من قبل الشاعر . لكننى ، مرة أخرى ، أقول : إن عبارة وردزورث ، كما هو الحال عند كيتس فى كلامه السابق ، تعنى شيئاً أكثر تعقيداً من كل هذا ، ووردزورث نفسه لا يترك عبارته عند هذا الحد ، وإنما يعود إليها بالشرح والتحليل والتعليق ، بحيث يطور فكرته فى النهاية تطويراً مختلفاً عما قد توحى به عبارته للوهلة الأولى .

يقول فى موضع آخر من كلامه : « لقد قلت إن الشعر انسياب تلقائى للمشاعر القوية . إنه يصدر عن العواطف التى تستعاد فى حالة سكينة ، وهنالك يتم نوع من التأمل فى هذه المشاعر تختفى فيه تلك السكينة بالتدريج ... وتحل مكانها عاطفة قريبة من تلك العاطفة التى كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه ، حيث تحتل هذه العاطفة الأخيرة الذهن بالفعل . فى مثل تلك الحالة تبدأ كتابة الشعر العظيم عادة ، وفى حالة شبيهة بتلك الحالة تستمر هذه العملية» (٢) .

إذن المسألة ، كما يتضح من التحليل الأخير ، ليست مسألة تعبير مباشر تلقائى عن المشاعر ، وإنما هى عملية فنية مركبة ، يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته، من ذهنية ، ونفسية ، وتعبيرية ، ثم يستخدم هذه الطاقات فى تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المتركزة حول موضوع معين ، وهذه الصورة نتيجة لتأمل عميق ، وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقت .

لكن هذا المعنى لا ينفى ، كما هو واضح ، أن يكون الشعر ، ومن وجهة النظر الرومانتيكية ، تعبيراً عن المشاعر . لكنه تعبير مقصود ، جاء نتيجة لجهد فنى ، وتأمل ، وليس تعبيراً بسيطاً ، ولا انسياباً تلقائياً يشبه انسياب الماء من النبع ، كما قد يفهم القارئ المتعجل من بعض العبارات التى ترد على لسان الرومانتيكيين .

---

(١) انظر مقدمة ورد زورث لديوانه «قصائد قصصية غنائية» فى :

English Critical Texts (wordsworth's Preface), P. 165.

(٢) Ibid-, p, 180.

وللشعر الرومانتيكى عموماً هدفان فنيان : الهدف الأول توفير المتعة للمتلقى ، وهذه المتعة نتيجة للمشاركة الوجدانية التى تتم بين الشاعر والمتلقى ، والتى أشرت منذ قليل إلى أنها عملية توصيل تثار فيها عند المتلقى مشاعر مماثلة لما كان فى نفس الشاعر عند الإبداع ، كما أن هذه المتعة نتيجة العنصر الجمالى الذى يحتوى عليه الشعر ، يقول شيللى : «إن الشعر يرفع الحجاب عن الجمال المخبأ فى العالم» (١) . هذه الغاية الفنية «المتعة» غاية متفق عليها فى التفكير الرومانتيكى ، وكتاب شيللى السالف الذكر ، على سبيل المثال ، حافل بالنصوص التى تؤكد ذلك .

ويكفى أن أشير من ذلك إلى مثالين . يوضح شيللى فى موضع من كتابه عنصر المتعة فى الشعر على النحو التالى : « حين كان العالم فى شبابه كان الناس يرقصون ويغنون ويحاكون الأشياء الطبيعية ، وقد كانوا يلاحظون فى هذه الأشياء ، كما هو الشأن فى كل الأشياء ، إيقاعاً ونظاماً معينين . ومع أن الناس يرون نفس الأشياء فإنهم لا يتفقون فى ملاحظة نظام واحد فى حركات الرقص ، وفى لحن الأغنية ، وفى نسيج اللغة ، وفى سلسلة التقليد التى يقومون بها للأشياء الطبيعية . ذلك لأن هناك نظاماً معيناً أو إيقاعاً لهذه الأنماط ... يستمد منه السامع والمشاهد متعة أكثر صفاء ، وأشد كثافة مما يستمده من أى موضوع آخر . ويسمى الكتاب المحدثون الإحساس بالقرب من هذا النظام بالذوق. وفى طفولة الفن يلاحظ كل إنسان نظاماً شديد القرب ، على نحو أو آخر، من ذلك النظام الذى تستمد منه المتعة العليا ... وهؤلاء الذين توجد لديهم هذه الموهبة (موهبة الاقتراب من الجمال) على نحو قوى هم الشعراء ، بأوسع المعانى العالمية لهذه الكلمة . وهذه المتعة ، التى هى نتيجة للطريقة التى يعبر بها الشعراء عن تأثير المجتمع أو تأثير الطبيعة على أذهانهم ، تصل إلى الآخرين ، وتكتسب من المجتمع نوعاً من النمو المضاعف (٢) . ويقول فى مكان آخر من كتابه : « إن الشعر تصحبه المتعة دائماً وكل الأرواح التى تتلقاه تفتح نفسها لتلقى الحكمة الممزوجة بمتعته » (٣) .

(١) Shelley, A Defence of Poetry, p. 24.

(٢) Ibid., pp. 17 - 18.

(٣) Ibid., p. 22.

والهدف الفنى الثانى للشعر الرومانتيكى هو الكشف عن الحقيقة فى أعمق صورها وأتمها . يقول وردزورث إن الشاعر حين يغنى أغنية ينضم إليه فيها كل بنى البشر ، إنما يكون بحضرة الحقيقة» (١) . وهو حين يصل إلى هذه المرحلة من التعبير الشعرى ، المرحلة التى يعبر فيها عن مشاعر كل بنى البشر من خلال التعبير عن مشاعره ، ومن ثم ينجح فى توصيل هذه المشاعر إليهم ، وفى ضمهم إليه فى عملية تأثر جماعى ، أو غناء جماعى ، حين يصل إلى هذه المرحلة يكون فى موقف يمكنه من الكشف عن الحقيقة الإنسانية التى هو بحضرتها حتى إنها لتتجلى لنا وكأنها «صاحبنا الحاضر ، وصديقنا الذى نراه» (٢) .

هل تعنى الصورة التى رسمتها الصفحات السابقة لمعنى الشعر عند الرومانتيكيين انفصالهم عن المجتمع ، وأنهم كانوا يعيشون لأنفسهم ، ويخاطبون جمهورهم من برج عاجى شبيه ببرج أصحاب الفن للفن ؟ إن الواقع الحى الذى عاشه الرومانتيكيون يناقض ذلك تمام المناقضة ، ويشهد بأنهم كانوا أصحاب قضايا اجتماعية وسياسية ، كما كانوا لسان إنسان العصر المتحرر الذى ينادى بحرية الإنسان من حيث هو إنسان ، حرية شخصية تجعل من الفرد المتحرر محور العالم وبؤرة اهتمامه . هذا هو الدافع القوى وراء تحمسهم الشديد للحرية الفردية ، وهذا الدافع يعنى أنهم كانوا يحلمون بمجتمع متحرر نواته هذا الفرد المتحرر ، وكان شعرهم تعبيراً حياً عن الحرية فى صورتها النقية الخالصة التى كانت تهدف فى كثير من الأحيان إلى التحرر من كل قيد صنعه الإنسان ، من الطبقة ، ومن النظم الاجتماعية المفروضة البالية ، ومن التطور الصناعى الذى يسعى إلى التقريب بين الإنسان والآلة ، كما كانت تهدف إلى العودة إلى الطبيعة الأم حيث الحرية فى صورتها الأولى .

لقد عاش الشعراء الرومانتيكيون الإنجليز فترة شبابهم فى عهد غليان سياسى . اندلعت الثورة الفرنسية ولوليم بليك من العمر اثنان وثلاثون عاماً ،

---

(١) English Critical Texts (Wordsworth's Preface), 174.

(٢) Loc. cit.

ولورد زورث تسعة عشر عاماً ، ولكوليردج سبعة عشر عاماً . وقد نجحت هذه الثورة فى القضاء على صورة الحياة القديمة فى التفكير والسلوك ، وهزت كثيراً من القيم بإسقاط « الباستيل» وإسقاط الملكية ، وقد كان يظن أنهما قلعتان لا تقهران ، وأرست كثيراً من مفاهيم الحرية الفردية .

كان وردزورث منفعلاً أشد الانفعال بالثورة الفرنسية ، وقد سافر إلى باريس وشهد إعلان سقوط الملكية ؛ وذلك بعد سقوط سجن الباستيل بسنتين ، وكان يعتقد أن فرنسا وحدها ، بثورتها المجيدة ، هى التى يمكن أن تقود العالم فى طريق الحضارة والديمقراطية . وهكذا كان غارقاً فى الفكر السياسى ، بل إنه كان على وشك أن يعطى كل جهوده للثورة ، وعاد من باريس إلى إنجلترا بهدف الدعوة للثورة الفرنسية ، والتهيئة لأفكار مثيلة فى المجتمع الإنجليزى . وجمع التبرعات ، ولكن نشوب الحرب بين انجلترا وفرنسا حال دون ظهور ثمرة هذه الجهود [١] .

يقول الناقد هربرت ريد Read فى بحث كتبه عن وردزورث ، مؤكداً العلاقة الوثيقة بين موقفه فى الشعر وموقفه فى السياسة ، وقضايا المجتمع : « إن هذه الثورة الشعرية (ثورة وردزورث على شعر الكلاسيكيين الجدد فى القرن الثامن عشر) لابد أن تكون قد سبقت بثورة سياسية . إن عدم ارتياح وردزورث للنظام الاجتماعى الموجود ، وتركيز آماله ومطالبه فى نظام آخر هو الذى قاده إلى التشكك فى القوالب الشعرية الموجودة ، والدعوة إلى قالب جديد يتصل بمثاله الأعلى فى السياسة . هذا المثال السياسى الذى لا يتمثل فى الحقوق العادية للإنسان العادى فحسب ، وإنما يتمثل أيضاً فى حقوقه الإنسانية » [٢] .

وبالإضافة إلى ذلك ينبغى أن نتذكر أن صلة بقية الرومانتيكيين الإنجليز بالعمل السياسى ، والكفاح من أجل التغيير الاجتماعى لا تقل عن صلة وردزورث بكل ذلك . كان وليم بليك صديقاً لتوماس باين Paine (١٧٣٧ – ١٨٠٠) ، ومعجباً به . ومن المعروف أن توماس باين كان يمثل اتجاهاً هاماً فى

(١) Untermeyer, L., Lives of The Poets, P. 341.

(٢) Read, H., Wordsworth, p.103.

السياسة هو اتجاه الإصلاح السياسى الجذرى والثورى ، وكانت له آراؤه المتصلة بكل من الكفاح الأمريكى من أجل التحرر ، وبالثورة الفرنسية ، وقد أصبحت هذه الآراء أساساً قامت عليه مبادئ حزب الإصلاح (الراديكالى) المتطرف فى انجلترا ، وقد كان من نتائج صلة وليم بليك بتوماس باين ، ونشاطه السياسى عموماً ، أن حوكم الأول بتهمة تأليب الناس على عصيان الحكومة . ومن المعروف كذلك أن كوليردج كان له نشاط سياسى جعله يكتب كثيراً من المقالات ذات الطابع السياسى القائم على فلسفة اجتماعية معينة . كذلك كان لشيللى نفس الاتجاه ، وقد اشترك شيللى فى توزيع المنشورات السياسية فى الشوارع . أما بيرون فبحسبنا أن نعلم أنه مات فى حرب سياسية (١) .

هذا ، ويتضح من شعر الرومانتيكيين الإنجليز ، ويمكن أن نجعله سبيلنا إلى الحكم على الشعر الرومانتيكى كله ، أن اهتمامهم بالمشكلات الاجتماعية التى كان يموج بها عصرهم ، وكذلك اهتمامهم بالعمل السياسى ، لم يكن مسألة ثانوية ، كما أنه لم يكن مسألة صدفة ، ولكنه كان جزءاً أساسياً من التجربة الشعورية لديهم ، تلك التجربة التى صنعت شعرهم ، وحددت خصائصه والروح العامة التى تسرى فيه ، فظهر هذا الشعر فى صورة احتجاج عاطفى على فساد الحياة من حولهم ، ودعوة إيجابية إلى قيم اجتماعية وسياسية بديلة لقيم العصر الاجتماعية والسياسية ، وذلك حتى فى أشد حالاته دلالة على اعتزال الحياة .

❄ ❄ ❄

---

(١) Williams, R., Culture and Society, pp. 48,49.

الفصل الخامس

أثر النظرية الرومانتيكية
« فى جماعة الديوان »

هناك حقيقة يتفق عليها معظم الدارسين ، ولا أرى مبررا لمخالفتها أو التشكيك فيها ، وهى أن حركة التجديد فى النقد العربى الحديث التى تمت فى مطالع هذا القرن اضطلع بها ثلاثة نقاد شعراء : هم شكرى والمازنى والعقاد [1]. وقد عرفت حركتهم التجديدية باسم « جماعة الديوان » نسبة إلى كتاب فى النقد أصدره العقاد والمازنى سنة ١٩٢١ وسمياه « الديوان » . وقد كان فى نية المؤلفين البلوغ بهذا الكتاب عشرة أجزاء ، ولكنه توقف بعد الجزء الثانى . ويلاحظ أن هذا المصطلح النقدى الشائع ، « جماعة الديوان » ، يشمل فى الاستعمال آراء شكرى فى النقد ، وشكرى لم يكن له نصيب فى تأليف هذا الكتاب ، وكل ما له ، أو بمعنى أصح ما عليه ، حملة نارية حملها المازنى عليه ، سماه فيها « صنم الألاعيب» واتهمه بالجنون ، وحاول تحطيمه مع بقية الأصنام التى كان المؤلفان يريان تحطيمها ليتفرغا بعد عملية الهدم الضرورية لعملية البناء .

إنه لشىء لافت للنظر حقاً أن يكون شكرى ، وهو أحد أعمدة هذه الجماعة المجددة ، كما تشهد آثاره ، وكما يشهد العقاد والمازنى ، هدفاً للتحطيم ، تماماً كممثلى الأدب القديم الذين كانت الثورة موجهة إليهم أصلاً . لكن الإلمام بظروف

---

(١) من الأعمال التى تدخل فى ريادة التجديد أيضاً كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة، واتجاه مطران التجديدى، ولكن « جماعة الديوان » كتب لها الصمود والاستمرار فى معركة التجديد، مما يترتب عليه إمكان اعتبارها مثالاً دالاً على هذا التجديد ، وإمكان الحديث عنها بهذه الصفة التى تجعل نواحى التجديد الأخرى مندمجة فيها على نحو أو آخر.

الحملة العنيفة التى شنها المازنى على شكرى تؤكد لنا أن الخلاف لم يكن خلافاً فكرياً على الإطلاق ، وإنما كان نتيجة جفوة بين الصديقين ، والخطأ الذى تم هو نقل المسألة من حدودها هذه ، وإلباسها صفة موضوعية، ووضعها موضعاً قد يفهم منه ، شكلياً على الأقل ، أن مؤلفى الديوان لا يتضح أمامهما الهدف بصورة كان من نتائجها وضع واحد، يعرفان جيداً أنه من ممثلى الاتجاه الجديد الذى يمثلانه، إلى جانب ممثلى المذهب « البالى » [1] الذى ندبا نفسيهما للقضاء عليه ، وتثبيت الاتجاه الجديد على أنقاضه.

وليس من الاستطراد فى شىء، فيما أرى ، أن أعطى صورة مختصرة لظروف هذا الخلاف أقصد بها أن تتضح المسألة اتضاحاً يتأكد معه أننا حين نتحدث عن الاتجاه الجديد فى نقد الشعر فى أوائل هذا القرن فإننا ينبغى أن نسلم بحق شكرى فى هذا الحديث، كما أننا حين نجرى على الاستعمال الشائع لمصطلح « جماعة الديوان » فإننا نجعله يتسع ليشمل شكرى إلى جانب المازنى والعقاد ؛ ذلك أنه واحد من أعضاء هذه الجماعة المجددة التى يمكن أن يعتبر «الديوان» عنواناً على اتجاهها ، ولو أنه لم يشارك بالفعل فى مادة كتاب «الديوان»، بل كان، على العكس من ذلك ، أحد الذين وضعوا فيه فى قفص الاتهام [2].

يقول نقولا يوسف ، أشهر تلامذة شكرى ، وهم قليلون ، عن قصة الخلاف الذى نشب بين شكرى والمازنى: «ظل الأديبان – رحمهما الله – صديقين منذ عهدهما بمدرسة المعلمين ، ثم نقل إلى شكرى أن صديقة ينتقص من

---

(١) هدف هذا الفصل توضيح الأثر الرومانتيكى فى أفكار « جماعة الديوان » . ومن ثم فإننى لن أحاول تفنيد آراء هذه الجماعة فى مهاجمة الشعر التقليدى ، وبخاصة شعر شوقى، وليس معنى هذا أننى أوافق على هذه الآراء جملة ، فإنها تشتط أحياناً اشتطاطاً عنيفاً يخرج بها عن دائرة النقد الموضوعى، بل عن دائرة النقد كله. إنما معناه فحسب أننى مهتم أساساً بتقديم هذه الآراء مقارنة بأصولها الرومانتيكية . أما مناقشتها بالنسبة للاتجاه الآخر الذى تهاجمه فيمكن أن تكون موضوع دراسة مستقلة.

(٢) يلاحظ هنا أن الهجوم الموجه إلى شكرى قائم على أشياء أخرى غير الصنعة أو التزييف أو بقية الصفات التى يهاجم على أساسها ممثلو الاتجاه التقليدى.

شعره وينسب بعضه إلى شعراء الغرب وكان رد شكرى على ذلك تلك الصفحة التى ختم بها مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المطبوع عام ١٩١٦ (١). وفيها يعد للمازنى ما نقل من شعر ونثر عن الأدباء الغربيين . وقال إن صداقته للمازنى لا تمنع من معاتبته فى عمله هذا ، « لأن الشاعر مأخوذ إلى الأبد بكل ما صنع فى ماضيه ، حتى يداوى ما فعل ويرد كل شىء إلى أصله » وكان جواب المازنى أن شرع فى نقد شعر شكرى فى إحدى الجرائد اليومية ولعلها جريدة « النظام » ورد شكرى على نقد المازنى فى الجريدة نفسها . ولما طبع المازنى الجزء الثانى من ديوانه عام ١٩١٧ دافع فى مقدمته عن نفسه ، وختم مقالته بقوله : «هذا ولا يسعنا إلا أن نشكر لصديقنا شكرى أن نبهنا إلى مأخذ شعرنا والسلام ». ولكن لم يصف الجو بين الصديقين وظهر بجريدة « عكاظ » خلال سنتى ١٩١٩ ،

(١) أنقل هنا إلى ما قاله شكرى عن المازنى كاملاً (مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ص٣٧٣): «وقد لفتنى أديب إلى قصيدة المازنى التى عنوانها « الشاعر المحتضر» اليائية التى نشرت فى عكاظ . واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة أدونى للشاعر شيللى الإنجليزى. كما لفتنى أديب أخر إلى قصيدة المازنى التى عنوانها « قبر الشعر » وهى منقولة عن هينى الشاعر الألمانى . ولفتنى أخر إلى قصيدة المازنى « فتى فى سياق الموت » ، وهى للشاعر هود الإنجليزى . ولفتنى أيضاً أديب إلى قصيدة المازنى التى عنوانها « الراعى المعبود » وهى منقولة عن الشاعر لويل الأمريكى . وقصيدة المازنى التى عنوانها « الوردة الرسول » وهى للشاعر ولر الإنكليزى . وأشياء أخرى ليس هنا مكان إظهارها. وقرأت له فى مجلة البيان مقالة « تناسخ الأرواح » وهى من أولها إلى أخرها من مجلة السبكتاتور لأدسون الكاتب الإنكليزى. ومن مقالاته فى ابن الرومى التى نشرت فى البيان ، قطع طويلة عن العظماء ، وهى مأخوذة من كتاب شكسبير والعظماء تأليف فكتور هوجو. ومن مقالات كارليل الأدبية. وقد ذاعت هذه الأشياء . ولو كنت أعرف أن المازنى تعمد أخذها، لقلت إنه خان أصحابه بهذه الأعمال ولكنى لا أصدق تعمد إخذها. ولو أنى رأيت عفريتا لما عرانى من الحيرة والدهشة قدر ما عرانى لرؤية هذه الأشياء ! ولا أظن أنى أبرأ من دهشتى طول عمرى. وفى أقل من ذلك مبرر لمروجي الإشاعات والتهم. ولا أظن أن أحداً يجهل مدحى المازنى، وإيثارى إياه، وإهدائى الجزء الثالث من ديوانى إليه ، وصداقتى له . ولكن هذا لا يمنع من إظهار ما أظهرت، ومعاتبته فى عمله لأن الشاعر مأخوذ إلى الأبد بكل ما صنع فى ماضيه حتى يداوى ما فعل ويرد كل شىء إلى أصله . وليس الاطلاع مقصوراً على رجل دون رجل حتى يأمل المرء ظهور (هكذا فى الأصل) هذه الأشياء . ولسنا فى قرية من قرى النمل ».

١٩٢٠ فصول فى نقد شعر المازنى والعقاد بقلم « ناقد » ، وظن البعض أن «ناقداً» هو شكرى نفسه .

وفى عام ١٩٢١ ظهر الجزء الأول والثانى من كتاب « الديوان » الذى اشترك فى تأليفه العقاد والمازنى ، وفيهما فصلان كتبهما المازنى فى نقد شكرى وشعره، فى لهجة عنيفة يتخللها السب واتهام شكرى بالجنون ... وانتهز بعض الكتاب هذه الجفوة بين الشاعرين فراحوا يزيدون النار ضراماً ... وظهرت بعكاظ ثم بمجلة أبولو مقالات فى هذا الموضوع .

وكان الأستاذ مختار الوكيل قد أصدر كتاباً نقدياً بعنوان « الشعراء المجددون » أشاد فيه بفضل شكرى وأدبه ، كما أصدر الدكتور رمزى مفتاح كتاباً بعنوان « رسائل فى النقد » (الذى أعرفه أن عنوان هذا الكتاب « رسائل النقد ») يناصر فيه شكرى على خصومه.. وأخيراً كتب المازنى مقالة فى « البلاغ » – فى أول سبتمبر ١٩٣٤– يعتذر فيها عما بدر منه ويعلن فضل شكرى وتوجيهه له.. وكتب العقاد بجريدة « الجهاد » فى ٤ سبتمبر ١٩٣٤ يعلن أنه لم يتأثر بأحد .. وعلق شكرى على هاتين المقالتين فى البلاغ (١٩٣٤/٩/٦) فقال إنه ليس أستاذاً لأحد .. ثم عاد شكرى فكتب فى « المقطم » فى ١٩٣٤/٩/١٢ كلمة تحت عنوان « الشهرة والخلود » يكرر ما قاله .. كما نظم قصيدة بعنوان « بعد الإخاء والعداء .. وقد ذكر العقاد بجريدة « الأخبار » أن هذه القصيدة قيلت فى الأستاذ المازنى ، وزاد فقال إنها من أروع قصائد الأدب العربى »[١].

هذه هى القصة وملابساتها ، وقد آثرت أن أوردها ، على طولها ، لأنها تساعدنى فيما أرمى إلى إثباته من أن الخلاف بين أفراد هذه الجماعة لم يكن ، فى الواقع ، خلافاً فى وجهة النظر النقدية ، وإن أخذ ظلماً هذا الشكل فى بعض مراحل العراك ، وإنما كان خلافاً شخصياً. بعد هذا أقول إن هؤلاء الثلاثة المجددين يمثلون وجهة نظر واحدة فى مفهوم الشعر، متأثرة أبعد التأثر بالنظرية الرومانتيكية فى هذا الموضوع ، وبأفكار الرومانتيكيين الإنجليز بصفة خاصة . وسيدور هذا الفصل كله حول هذه النقطة الأخيرة.

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة نقولا يوسف) ص ١٠،٩.

ولست فى حاجة إلى وقفة طويلة أثبت بها كيفية وصول الفكر الإنجليزى إلى «جماعة الديوان» ؛ فمن المعروف أن الثلاثة كانوا متمكنين من الثقافة الإنجليزية؛ حصّلها شكرى والمازنى إلى حد ما ، فى دراستهما فى مدرسة المعلمين العليا، ثم توسعا فيها عن طريق قراءتهما الخاصة، وتمكن منها العقاد، ذلك العصامى الفرد فى تاريخ الثقافة العربية الحديثة، بمجهوده الخاص. والشئ الذى يستحق الملاحظة هنا أن تحمس هذه الجماعة للفكر الرومانتيكى جاء فى وقت كانت فيه هذه الأفكار تمر فى الفكر الإنجليزى بحالة انحسار على جميع الجبهات، وذلك بعد أن نجح ناقد العصر الفيكتورى ماثيو أرنولد فى توجيه ضربات إليها هزتها من القواعد. وقد اتخذ العقاد من هذا، فى نص سأورده بعد قليل، دليلا على أصالة جماعة الديوان ؛ إذ لم تتأثر بمذهب هو موضة العصر فيمكن أن تتوجه إليها تهمة الانبهار والتقليد ، وإنما تأثرت باتجاه لا ولوع للعصر به، فدل ذلك على أنها تأثرت بما يتلاءم مع طبيعتها الخاصة. ويمكن أن يضاف إلى هذا القول طبيعة الحالة التى كان عليها الشعر العربى فى ذلك الوقت . والواقع أن الشعر العربى فى مطالع القرن العشرين كان يمر بحالة شبيهة، من بعض الوجوه، بما كان يمر به الشعر الإنجليزى فى القرن الثامن عشر . فى هذه الفترة كان الشعر الإنجليزى يمر بالفترة التى تعرف فى تاريخه بفترة «الكلاسيكية الجديدة» ، والتى كانت تقوم على محاكاة التراث القديم فى الروح والموضوع والمعجم . وقد وصلت «الكلاسيكية الجديدة» إلى مرحلة من التحجر فى نهاية القرن الثامن عشر أحالت كثيراً من الإنتاج الشعرى إلى مجرد قوالب جامدة، وموضوعات معادة بطريقة آلية، وقد كانت الحركة الرومانتيكية ثورة تجديدية على تحجر «الكلاسيكية الجديدة» على هذا النحو . بعد توضيح هذا التشابه يمكن أن يقال إنه هو الذى وجه جماعة الديوان إلى الرومانتيكية بوصفها ثورة على حالة شبيهة بالحالة التى كانوا يواجهونها فى الشعر العربى فى أوائل القرن العشرين . ولم يحل دون الانفعال بالرومانتيكية أنها كانت تعد فى حكم الميتة فى أوربا فى ذلك الوقت .

وتأثر «جماعة الديوان» بالأفكار الرومانتيكية فى مفهوم الشعر ووسائله وغايته مسألة لا تحتاج إلى مجهود كبير فى إثباتها . والمجهود الحقيقى ينبغى أن

يبذل فى توضيح أوجه هذا التأثير ومداه . ويكفى ، لإثبات هذا التأثير ، أن نورد النص التالى من كلام العقاد فهو اعتراف صريح : «فالجيل الناشئ بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى ، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى، ولاأخطئ إذا قلت إن «هازليت» هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا فى أوائل القرن العشرين يعجبون بهازلت ويشيدون بذكره ويقرءونه ويعيدون قراءته يوم كان هازلت مهملا فى وطنه مكروهاً من عامة قومه ، لأنه كان يدعو فى الأدب والفن والسياسة والوطنية إلى غير ما يدعون إليه، فكان الأدباء المصريون مبتدعين فى الإعجاب به لامقلدين ولا مسوقين ، وأعانهم على الاستقلال بالرأى عندما يقارنون الآداب الأجنبية أنهم قرءوا أدبهم قبل ذلك ، وفى أثناء ذلك ، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلواً من الرأى والتمييز .

والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الانجليزى ولكنها مستفيدة منه مهتدية بضيائه، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز كما تقدره هى لا كما يقدره أبناء بلده، وهذا المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة . إذ لاجدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز ويبطل حقك فى الخطأ والصواب، وإنما الفائدة الحقة هى التى تهديك إلى نفسك ثم تتركك لنفسك تهتدى بها وحدها كما تريد، ولأن تخطئ على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه .

ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزى الأمريكى بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز، أو هى المدرسة التى تتألق بين نجومها أسماء كارليل

وجون ستيوارت ميل وشيلي وبيرون ووردزورث ... ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية وهى مدرسة بروننج وتنيسون وامرسون ولونجفلو وبو وويتمان وهاردى وغيرهم ممن هم دونهم فى الدرجة والشهرة . وقد سرى من روح هؤلاء الشئ الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقى وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله ولم يكن تشابه التقليد والفناء أو هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والأدب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل» [1] .

بعد هذا الكلام الذى يمكن أن يؤخذ على أنه مقدمة للموضوع أحاول توضيح مفهوم الشعر عند الشعراء النقاد الثلاثة، وكيف أن هذا المفهوم يلتقى، فى عمومه وفى كثير من جزئياته ، مع المفهوم الرومانتيكى الذى أجملت الكلام عنه فى الفصل السابق ، والذى سأعود إليه فى هذا الفصل كلما كان ذلك ضرورياً. وسأبدأ بالكلام على مفهوم الشعر وغايته عند عبد الرحمن شكرى .

يرى شكرى أن الشعر نتيجة لانفعال عاطفى جارف ، من شأنه أن يجعل الأساليب الشعرية تتدفق كالسيل ، ولكن هذا الطغيان العاطفى لا يطغى على وضوح الأنغام الشعرية فى ذهن الشاعر . وهذه هى عبارته : « .... لا ينظم الشاعر الكبير إلا فى نوبات انفعال عصبى ، فى أثنائها تغلى أساليب الشعر فى ذهنه ، وتتضارب العواطف فى قلبه . ولكن تضارباً لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية التى تغرد فى ذهنه . ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل ، من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها » [2] ، يذكرنا هذا الكلام بما قاله وردزورث من أن الشعر انسياب تلقائى للمشاعر القوية ، يتم بعد مرحلة تأمل لهذه المشاعر في حالة سكينة ، بحيث تثور مشاعر أخرى شبيهة بالمشاعر التي كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه ، وحينئذ تبدأ كتابة الشعر . والعواطف عند شكرى مثارة على نحو جارف ، والأساليب الشعرية تتدفق كالسيل ، وهذا شبيه بالانسياب التلقائى للمشاعر القوية عند وردزورث . وكما أن هذا « الانسياب التلقائى »

(١) عباس محمود العقاد « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » ص ١٩٢ - ١٩٤.
(٢) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة الجزء الثالث) ، ص ٢١٠.

مشروط عند الشاعر الإنجليزى ، وأنه لا يعنى خروج عملية الإبداع الشعرى عن دائرة تحكم الشاعر كما سبق ، فإن شكرى يرى أن طغيان العواطف لا يأخذ بزمام الشاعر كلية ، ومن ثم فهو لا يحول دون سيطرة النغم الشعرى على ذهنه. وهذا يجعلنا نفهم من كلامه أن الفنان يكون على وعى بفنه وسيطرة عليه حين كتابته .

والشيء الذى يستحق التنبيه أن شكرى أضاف إلى معنى عبارة وردزورث شيئاً مهماً هو قوله : «لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبة انفعال عصبى» . وهذه العبارة تشير ، فى رأيى ، إلى أن شكرى ، إلى جانب تأثره فى معنى العملية الشعرية بالرومانتيكيين ، وبورد زورث بصفة خاصة ، متأثر بالمدرسة النفسية ، مدرسة فرويد وتلاميذه ، التى ترى فى الفن تعبيراً عن حالة « اضطراب عصبى » يتصف بها كل الفنانين . وهذا القول الأخير يعد فرعاً من قضية عامة هى البحث فى الحالة العقلية التى يكون عليها الفنان عند عملية الإبداع الشعرى . والبحث فى هذا الجانب قديم قدم محاورة « الإيون » لأفلاطون ، ومع ذلك فقد توسع فيه الرومانتيكيون توسعاً كبيراً ، وتعتبر مقدمة وردزورث لديوان « قصائد غنائية » ، التى يشار إليها فى هذه الدراسة كثيراً ، أول عمل مفصل يشرح الحالتين الذهنية والنفسية اللتين يكون عليهما الشاعر إبان عملية الخلق الشعرى .

وحين تطور علم النفس تطوره الهائل على يد فرويد والمدارس التى أتت من بعده اختلفت الاتجاهات فى هذه المسألة ، وكان أشهر هذه الاتجاهات ما أشرت إليه من أن فرويد وتلاميذه يرون أن الإنتاج الفنى إنما هو نتيجة لاضطراب فى الأعصاب .

والفنان عند هؤلاء إنسان يعانى من حالة مرضية حقيقية ، فهو مختل الأعصاب . وقد أصبحت هذه الفكرة منتشرة على نحو واسع فى الغرب فى المائة والخمسين سنة الأخيرة ، ويبدو أنها تنال موافقة المدارس المعاصرة فى علم النفس . أما من وجهة نظر النقد الأدبى فهى مسألة مختلف عليها مثل كثير من المسائل ، فبينما يتحمس لها بعض النقاد تحمسا شديداً يعارضها بعضهم معارضة شديدة . ومن أشهر المتحمسين لها الناقد ادموند ولسن Wilson E. الذى كتب مقالة تحت عنوان « الجرح والقوس » جعل فيها فيلو كتيتس بطل

مسرحية سوفكليس المسماة باسم هذا البطل رمزاً للفنان ، وقد كان فيلوكتيتس معزولاً في جزيرة نائية لأنه كان يعاني من جرح خبيث الرائحة . ولكن مواطنيه الإغريق طلبوه لأنهم كانوا في حاجة شديدة إلى قوسه ذات القوة السحرية ليستخدموها فى الحرب الطروادية . ومعنى الرمز فى مقالة أدموند ولسن هذه أن الفنان يدفع من صحته ضريبة الرؤية الفنية الممتازة التى يمتلكها ، ومع أن المجتمع يرفضه ، لحالته المرضية المتجلية فى اضطراب أعصابه ، فإنه يحتاج إليه وذلك لقدرته الخارقة . لكن ناقداً آخر هو ليونيل تريلنج .Trilling L يحاول دحض هذه الفكرة فى مقالته « الفن والاضطراب العصبى » . وهو يعزو خضوع الأدباء للتحليلات النفسية ، وسهولة إجراء هذه التحليلات عليهم ، إلى حقيقة واحدة هى أنهم يستطيعون التعبير عن أنفسهم أكثر من أى نوع آخر من الناس ، لا إلى أنهم مضطربون عصبياً . وهو يقول إننا إذا كنا سنستخدم هذه المادة الوافرة التى يمدنا بها الفنانون عن أنفسهم فى إثبات أن فنهم مستمد من حالة عصبية مرضية ، فلماذا لا نفعل ذلك بالنسبة إلى جميع أنواع النشاط الذهنى الأخرى ؟ ونحن إذا فعلنا ذلك أدخلنا جميع حالات النشاط الذهنى ، وبذلك يصبح معظم أفراد المجتمع داخلين معنا فى القضية . وإذا كانت الحالة على هذا النحو فلماذا يفرد الفن دون غيره على أنه نتيجة لاضطراب عصبى ؟ [1] .

هذه هى القضية التى ظهر أثرها فى فكر شكرى ، وهى لا تعكر على الفكرة الأساسية التى أحاول توضيحها هنا ، وهى تأثره بالرومانتيكية ، بل إنها فى الواقع تعضدها . ذلك لأن أصول البحث على نحو واسع فيها تم على أيدى الرومانتيكيين كما سبق . وظهور هذه المسألة ، التى تدين بوجودها إلى علم النفس فى مراحل تطوره المتأخرة ، عند شكرى شاهد على أنه كان متتبعاً لما يجد فى فروع النشاط الإنسانى ، وأنه كان محققاً لما كان يقول به من أن الشاعر يمتاز « بشره عقلى » .

لعله قد اتضح ، على نحو ما ، من النص السابق أن شكرى يربط الشعر بالعالم الداخلى للشاعر حين يربطه بعواطفه . وهذا الربط يعبر تعبيراً واضحاً

(١) Daiches, D., Crittcal Approaches To Literature, pp. 34=45.

عن جوهر النظرية الرومانتيكية التى نقلت موضوع الشعر ، كما قلت فى بداية الفصل السابق ، من عالم التصوير الموضوعى للطبيعة أو لأفعال الناس ، إلى عالم النفس الشاعرة ، وجعلت منه ترجماناً للعواطف الذاتية . والربط بين الشعر والعواطف واضح فى كل أعمال شكرى ... واضح فى إشارته العابرة الدالة فى إثبات هذا البيت له على غلاف الجزء الأول من ديوانه :

ألا يا طائر الفردو س إن الشعر وجدان

وواضح كذلك من تسميته لقصيدة من أهم قصائد هذا الديوان « كلمات العواطف » ، وواضح في أعماله النقدية المطولة . ونحن في هذه الأعمال نقف على رأى شكرى كاملا فى معنى الشعر ، بوصفه ترجمان العواطف ، ونجد فى وجهة نظره صدى أمينا للفكر الرومانتيكى فى معنى العاطفة من أنها ليست فوران نفس مؤقتاً ، أو انفعالاً طارئاً ، وإنما على أنها طاقة بشرية قوية ثابتة ، تتعاون في تكوينها عوامل عدة من الفكر والإحساس والذكاء والتأمل الطويل والدراسة المتأنية لأنواع المشاعر والعواطف التى تحفل بها نفس الشاعر . يقول شكرى فى إحدى مقدمات أجزاء ديوانه : « والشاعر الكبير لا يكتفى بإفهام الناس . بل هو الذى يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منهم . فيخلط شعوره بشعورهم ، وعواطفه بعواطفهم . ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها فى غيره من أصناف الشعر . وسيأتى يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر ولا شعر غيره (كتب شكرى هذا الكلام سنة ١٩١٥) . فالشعر مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة ، وإنما تختلف العواطف التى يعرضها الشاعر . ولا أعنى بشعر العواطف كلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع . فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب ، وذكاء ، وخيال واسع ، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها ، ودرس اختلافها وتشابهها وائتلافها وتناكرها ، وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها ، وكل ما توقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال الناس . فينبغى للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعانى الشعرية . وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته . وينبغى له أن يعود نفسه على البحث فى كل عاطفة من عواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه لأن قلب الشاعر مرآة

الكون فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة، فاضلة، أو قبيحة مرذولة وضيعة» (١).

إن العبارة الأخيرة ، بصفة خاصة ، من كلام شكرى بالغة الأهمية فيما نحن بصدد الكلام عنه ، من تأثره الشديد بالرومانتيكية والتعبير عن وجهة نظرها فى معنى الشعر . لقد كانت مرآة الشاعر عندالكلاسيكيين ، والكلاسيكيين الجدد ، هى الطبيعة ، وكان الفن مرآة الطبيعة . وهكذا وجد جونسون Johnson أن ذروة امتياز شكسبير تتجلى فى أنه « قدم لقرائه مرآة أمينة لألوان السلوك والحياة » (٢) . أما الرومانتيكيون فقد نقلوا « المرآة » من الطبيعة إلى ذات الشاعر ، فأصبحت مرآة داخلية ، يتأملها الشاعر ، ويرى فيها الكون ، ثم يودع فنه كل ذلك . من هنا يتبين أن شكرى يعبر عن مبدأ مهم من مبادئ الرومانتيكية التى حددت معالمها بوصفها ثورة فى مفهوم الشعر ، وذلك فى عبارته الأخيرة التى يقول فيها : « لأن قلب الشاعر مرآة الكون فيها يبصر كل عاطفة جليلة ، شريفة ، فاضلة أو قبيحة مرذولة وضيعة » .

بعد الربط الوثيق عند شكرى بين الشعر والعواطف على هذا النحو أتتبع فى تفكيره قضية أساسية من القضايا الرومانتيكية وهى أن الشعر تعبير عن العواطف . وقد بلغ من أهمية هذه القضية فى التراث الرومانتيكى أن الناقد م. هـ. ابرامز فى كتابه « المرآة والمصباح » ، الذى يتردد ضمن مراجع هذا الكتاب ، يسمى النظرية الرومانتيكية فى الشعر «النظرية التعبيرية» . والناظر فى نقد شكرى يدرك بسهولة أنه كان يعتنق هذه «النظرية التعبيرية» فى مفهوم الشعر. فالشعر عنده « هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم . فأصوله ثلاثة متزاوجة فمن كان ضئيل الخيال ، أتى شعره ضئيل الشأن . ومن كان ضعيف العواطف ، أتى شعره ميتاً لا حياة فيه . فإن حياة الشعر فى الإبانة عن حركات تلك العواطف . وقوته مستخرجة من قوتها ، وجلاله من جلالها . ومن كان سقيم الذوق ، أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة » (٣) . والشىء الذى يختلف فيه

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة الجزء الثالث) ص ٢٠٩.

(٢) Abrams, M.H., The Mirror and The Lamp. P. 32.

(٣) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة الجزء الرابع)ص ٢٨٨.

شكرى هنا بعض الاختلاف عن الرومانتيكيين هو حديثه عن هذه الأصول الثلاثة : العواطف والخيال والذوق، وكأنها طاقات مستقلة كل واحدة منها عن الأخرى ، على حين يعامل التفكير الرومانتيكى هذه الطاقات على أنها عناصر متعاونة تكون طاقة كلية واحدة ، فهى متصلة اتصالا لا ينفصم ، ولا يمكن أن تعمل فى محيط الفن إلا متعاونة ، وصفاتها الخاصة تختفى لتندمج فى كل أكبر ، هو ما يسمى عند الرومانتيكيين بالبصيرة الشعرية، أو الرؤية، أو الخيال الخالق.

ويزيد شكرى هذه الفكرة (فكرة أن الشعر تعبير عن العواطف) توضيحاً فى موضع آخر من كتاباته فيقول : « وإنما الشاعر شاعر القلب فهو الذى يصف عواطف النفس وأطوارها فيصف عواطف الحب والجمال والجلال والخوف والفزع والأمل واليأس والرحمة والكره والحقد والبخل والجود والشجاعة والجبن وغيرها من عواطف النفس وأحوالها . وهو الذى يصف أساليب الحياة التى تجول فيها هذه العواطف كل مجال ومظاهر الوجود التى تتعلق بها العواطف، فهو الشاعر الذى عواطفه مثل عواطف الوجود، مثل الأمواج أو الرياح أو الضياء أو النار أو الكهرباء فإن هذه عواطف الكون، وهو الذى يحكى قلبه الأركستر الكثير الآلات الكثير الأنغام » (١) .

إن الشعر من وجهة النظر الرومانتيكية لا يقتصر مفهومه على التعبير عن العواطف ، وإنما يتجاوز ذلك إلى شىء آخر هو توصيل هذه العواطف المعبر عنها إلى نفوس القراء والسامعين على نحو يثير لدى هؤلاء المتلقين للشعر عواطف شبيهة بالعواطف التى يوصلها إليهم هذا الشعر . وقد أشار الفصل السابق إلى شىء من هذا ، والمهم هنا أن هذه الفكرة الرومانتيكية تبدو واضحة عند شكرى . وهى تكمل تصوره للشعر من ناحية ، وتوضح أثر التفكير الرومانتيكى عليه من ناحية أخرى . يقول شكرى معبراً عن هذه الفكرة : « ليس الشاعر من يملأ أذهان قومه بالمعانى الجديدة والآراء الجليلة ، وإنما الشاعر الذى يملأ قلوبهم بالرغائب الجديدة والذى يقوى عواطفهم لأن العواطف هى القوة المحركة فى الحياة . والأديب العظيم هو من كانت كلماته كهرباء النفوس ، هو الذى يحرك

---

(١) عبد الرحمن شكرى ، الاعتراف ، ص ٢٠.

النفس كما يحرك العواد عوده فيوقع عليه من الألحان ما تهتاج له قوى النفس فى أعماقها . هو الذى يجعل لكل عاطفة من عواطف النفس روحاً وحياة وشخصية لأن النفوس يعلوها صدأ مثل صدأ المادة ولا يجلو عنها هذا الصدأ إلا ما يحرك أعماقها . والنفس كالماء الراكد الذى تعلوه المواد العطنة وكما أن هذا الماء الراكد لا يجدده غير تيار جديد كذلك الروح ينبغى أن تكون معرضة للتيارات الروحية ، وليست حياة الأديب إلا تياراً من تلك التيارات التى تحرك النفس » [1] .

والنقطة التالية التى سأتناولها فى نقد شكرى تحتاج إلى مدخل موجز ، وهو أن ثورة الرومانتيكيين فى عالم الشعر لم تكن رفضاً للتراث الكلاسيكى ، وإنما كانت ، على العكس من ذلك ، تمجده وتحترمه . والرومانتيكيون لا يخفون إعجابهم الشديد بالتراث الإغريقى ، وهم مدينون له فى أعمالهم ، ويكفى أن نعرف أن كتاب شيللى « دفاع عن الشعر » متأثر أبعد التأثر بفكر أفلاطون ، وأن استخدام كوليردج للأساطير فى أعماله الشعرية يعود إلى تأثره وإعجابه العميقين بالتراث الكلاسيكى . ويمكن أن يقال إن هذه حقيقة عامة لا يستثنى منها مفكر رومانتيكى واحد . إنما كانت الثورة الرومانتيكية موجهة أساساً إلى العصور اللاحقة للعصر الكلاسيكى ، وبخاصة إلى العصر الذى سبق الرومانتيكيين مباشرة ، وهو العصر الذى يعرف بعصر «الكلاسيكية الجديدة» . وقد شمل هذا العصر أواخر القرن السابع عشر ، ومعظم القرن الثامن عشر ، وفيه ابتعد الشعر ، كما يقول الرومانتيكيون ، عن الروح الكلاسيكية الأصيلة الصحيحة ، وتحول ، على يد الشعراء الضعاف المقلدين ، إلى قوالب لغوية متحجرة ، وإلى موضوعات محفوظة يعاد التعبير عنها بطريقة آلية . ثم تدهور موقف الشعر أكثر من هذا فأصبح ، إلى جانب ذلك ، تسلية فى قصور الإقطاع ، ووسيلة لتعليم أولاد الأمراء أصول « الإتيكيت » . والخلاصة أنه انفصل عن واقع الحياة الحى، حياة الإنسان من حيث هو إنسان ، وانفصل عن واقع النفس المبدعة، وكان لابد فيه من ثورة تعيده إلى النهج الصحيح ..

بعد هذا المدخل القصير أقول إن موقف الرومانتيكيين هذا أثر تأثيراً واضحاً فى « جماعة الديوان » مما سأشير إليه فيما بعد حين أعرض للمازنى

(١) المرجع السابق ، ص ٣٢.

والعقاد ، وأشير إليه الآن عند شكرى . ولكى يكون الكلام واضحاً أعرض فكرة لوردزورث تمثل موقف الرومانتيكيين فيما أشرت إليه فى الفقرة السابقة ، ثم أعرض فكرة لشكرى ، وأرجو أن يكون التشابه بينهما ، بعد عرضهما ، واضحاً بنفسه ، فيغنى عن كل تعليق .

من المعروف أن وردزورث رفض رفضاً قاطعاً المعجم الشعرى الذى كان مستعملا فى القرن الثامن عشر ، والذى كان يقوم على التفريق الحاد بين لغة الشعر ولغة النثر . وقد دعا وردزورث فى هذا السبيل إلى إلغاء الفروق بين هاتين اللغتين ، واتخاذ لغة الناس « الخام » العاديين ، على حد تعبيره ، مقياساً للغة الشعر الجيد . وقد وضح وردزورث ذلك فى مقدمته المشهورة التى تكثر الإشارة إليها فى هذا الكتاب . وفى الملحق الذى أصدره لهذه المقدمة يقرر كيف أن لغة الشعر كانت أصيلة وجيدة من الناحية الفنية ، ثم كيف انحدرت مع الزمن حتى وصلت إلى لغة مصنوعة زائفة فى القرن الثامن عشر . يقول وردزورث مقرراً هذا: « إن الشعراء القدامى فى كل الأمم كتبوا شعرهم مدفوعين بشعور حقيقى متصل بحوادث حقيقية . وقد كتبوا على طبيعتهم ، وكانت لغتهم جريئة ومجازية لأن مشاعرهم كانت قوية . وبمضى الزمن أصبح الشعراء متسرعين إلى الشهرة ، وإلى كتابة شعر يشبه الشعر القديم ، ودون المرور بنفس التجربة أو المشاعر التى مر بها الشعراء القدامى ، فاستعملوا هذه اللغة المجازية بطريقة آلية، وربطوها بمشاعر لا تتصل بها من بعيد أو قريب . وترتب على هذا استعمال نوع من اللغة الشعرية بعيد عن اللغة الحقيقية للناس ، ووجد السامع ، أو القارئ ، نفسه فى حالة عقلية غريبة عند قراءة هذا الشعر ... ولم يكتف هؤلاء الشعراء الضعاف باستعمال لغة الإحساس الحقيقى فى شعر لم يمر بتجربة حقيقية بل نقلوا المسألة إلى مرحلة أبعد من هذا ، وذلك حين كتبوا بلغة مؤلفة بحسب الظاهر طبقاً لروح اللغة المجازية العاطفية ، وهى فى الواقع من وحى خيالهم ، وموسومة ، بدرجات متفاوتة ، بالخروج عن الإحساس الجيد والطبيعة الجيدة» (1) .

---

(1) English Critical Texts (Wordsworth's Preface), pp. 185 - 186.

هذه هى فكرة وردزورث ، ونحن نجد عند شكرى فكرة شبيهة بها ، فى شقيها العاطفى واللغوى . يقول شكرى : « وإذا نظرت فى الشعر العربى وجدت أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام ، كانوا أصدق عاطفة ممن أتى بعدهم . والسبب فى ذلك أن النفوس كانت كبيرة ، والعواطف قوية ، لم يتلفها بعد الترف والضعف، وغير ذلك من الصفات التى تطرقت إلى الأمة فى عهد الدولة العباسية، وما بعدها من العصور ، التى أولع فيها الشعراء بالعبث والمغالطة ، والمغالاة الكاذبة ، والتلاعب بالألفاظ ، والخيالات الفاسدة . وشعر الأمة مرآة حياتها ، فإذا كانت نفوس أفرادها حقيرة ، كان شعرها ألفاظاً مرصوفة ميتة ، ليس فيها عاطفة » (١) .

وتبقى بعد ذلك مجموعة من القضايا التى عالجها نقد شكرى ، والتى أرى فيها أثرا واضحاً من النقد الرومانتيكى . وأول هذه القضايا ما قاله من « أن وظيفة الشاعر فى الإبانة عن الصلات التى تربط أعضاء الوجود ومظاهره . والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق . ومن أجل ذلك ينبغى أن يكون الشاعر بعيد النظرة ، غير آخذ رواء المظاهر مأخذ نور الحق . فيميز بين معانى الحياة التى تعرفها العامة وأهل الغفلة ، وبين معانى الحياة التى يوحى إليه بها الأبد ، وكل شاعر عبقرى خليق بأن يدعى متنبئاً . أليس هو الذى يرى مجاهل الأبد بعين الصقر ، فيكشف عنها غطاء الظلام ، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس ، فتغرى به أهل القسوة والجهل ؟ » (٢) .

فى هذه الفقرة من نقد شكرى يتضح تأثره بمجموعة من ألوان التفكير النقدى الرومانتيكى . فالعبارة الأولى فيها تشير إلى أن الشعر يكشف عن الصلات التى تربط بين أعضاء الوجود ومظاهره . وهذه العضوية خصيصة من الخصائص التى دعا إليها النقد الرومانتيكى ، والتى ظهرت فى شعر الشعراء الرومانتيكيين ، وإن كان معنى هذه العضوية يختلف عند الرومانتيكيين بعض الشىء عما هو عليه عند شكرى ، فمعناها عند الرومانتيكيين الترابط بين القالب

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة الجزء الثالث) ، ص ٢٠.
(٢) المرجع السابق (مقدمة الجزء الرابع)، ص ٢٨٧.

الفنى . وهو شكل القصيدة ، والتجربة الشعرية ، التى تتكون من تفاعل الشعر مع بيئته ، وبخاصة بيئته الطبيعية . فى مثل هذه الحالة يكتسب الوجود ، بوصفه بيئة الشاعر ، وحدة وترابطاً يؤهلانه لأن يتحد اتحاداً عضوياً أيضاً مع الشكل الفنى للشعر (١). وتشير عبارة أخرى من عبارات الفقرة السابقة، وهى العبارة القائلة بأن هم الشاعر ينبغى ألا يتجه إلى رواء المظاهر بل إلى نور الحق وما وراء هذه المظاهر ، إلى معنى من المعانى التى يتفق عليها الرومانتيكيون كلهم ، وهو أن هدف الشاعر الرومانتيكى ليس فى الكشف عن عالم الحس المحيط بنا ، بمقدار ما هو الكشف عن العالم الكامن وراء عالم الأشياء المحسوسة ؛ لأن هذا العالم الآخر هو العالم الحقيقى (٢) . وهكذا يرتاد الشاعر الرومانتيكى عالمه الخاص هذا فيصبح متنبئاً بالنسبة لبنى قومه (يسمى العقاد المدرسة الرومانتيكية فى نص اقتبس من قبل مدرسة النبوءة) يرتاد عالم الحقيقة ويكشف غطاء الظلام عن الأسرار الجليلة كما يقول شكرى فى الفقرة السابقة . وقد أشار شكرى فى موضع أخر من نقده إلى هذا العالم الرومانتيكى فى صورة أوضح حين قال : « ولئن كان بعض الشعر رحلة ، فهى رحلة إلى عالم أجمل وأكمل وأصدق من هذا العالم » (٣) .

والقضية الثانية ما يقول به شكرى من أننا ينبغى أن نفكر فى الطبيعة المحيطة بنا على أنها كائن حى . وهو يتخذ من هذا سبباً للحملة على المذهب التقليدى الذى لا يرى فى هذه الطبيعة إلا مظاهر جامدة ميتة . هنا يتحمس شكرى لما يراه الرومانتيكيون فى هذه الناحية من أن الطبيعة كائن حى له نبضه الخاص ، وحركته الخاصة . وهو يستشهد بالرومانتيكيين الإنجليز صراحة ، ويسميهم القدماء (القدم هنا يشير إلى الفاصل الزمنى بين عصر شكرى والعصر الرومانتيكى ، وإلا فقد كان أعضاء « جماعة الديوان » يرون فى آراء الرومانتيكيين أفكاراً تجديدية) ، ويضيف إليهم بعض الكلاسيكيين القدماء حقيقة من أمثال هومير . وهذه القضية ، النظر إلى الطبيعة على أنها كائن حى ،

---

(١) Spender S., The Struggle of The Modern., p. 26 ff.

(٢) انظر الفصل الأول بصفة خاصة من كتاب : Bowra, M. The Romantic Imagination

(٣) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة الجزء الخامس) ، ص ٣٦٢.

قضية أساسية فى الفكر الرومانتيكى كما مر فى الفصل السابق ، وقد نالت عناية « جماعة الديوان » فظهر أثرها عند شكرى ، وظهر أيضا عند العقاد كما سيأتى عند الكلام عليه . وقد تناول شكرى هذه القضية فى مقارنة بين حياة من أسماهم بالقدماء الذين نظروا إلى الطبيعة على أن لها حياة مطمئنة ، فعلمهم هذا معنى الحب والاستعبار ، وجعلهم يعيشون فى جو من العبادة ، وحياتنا التى تعامل الطبيعة على أنها شىء ميت فلا ينتج ذلك عندنا سوى الكراهية والحقد . يقول شكرى : « لقد كان القدماء أصدق منا نظراً فى الأمور لأنهم لم تتملكهم الأنانية كما تملكتنا فزعمنا أن الطبيعة ليست لها حياة مثلنا . ألا يرى المرء فى كل ورقة من أوراقها من المعانى أشياء كثيرة ؟ أليس ذلك لأن لها حياة أجل من حياتنا التى ليس فيها من المعانى سوى الإحساس بعبثها ؟ وسبب ذلك أن حياتها بالرغم من تغاير أطوارها مطمئنة ، وأما حياتنا فهى أسيرة البغض والحسد واللؤم ... قلنا إن القدماء كانوا أحسن منا نظراً فى الأمور لأنهم كانوا إذا نظروا إلى الطبيعة نظروا إلى حى جليل ملؤه المعانى البليغة . ومن أجل ذلك كانت تبعث فى نفوسهم الإجلال والخشوع أو الصبابة والاستعبار والحب . وكل هذه معان من معانى العبادة مما أخلقهم بعرفان ما نجهله من أسرار العقيدة الصحيحة . وقد اختلف الشعراء فى نظرهم إلى الطبيعة فكان الشاعر شللى يرى أنها وعاء للحب والعواطف الرقيقة . أما وردزورث فقد كان ينظر منها إلى تغير حالاتها واختلاف أنواعها حاسباً أن ذلك صادر عن حسن تفكير . أما هومير الشاعر اليونانى فقد كان يرى فى جلالها ما هو جدير بالتقديس والعبادة . وكان ولتر سكوت يرى فى حياتها استقلالا عن حياتنا ، وإنك لتجده فى شعره يلحقها بغيرها من الأشياء ذات الحياة » (١) .

والقضية الثالثة تصل بما يشيع فى نقد شكرى من ربطه بين الشعر والحقيقة . وقد بين الفصل السابق ما يجمع عليه الرومانتيكيون من أن غاية الشعر الكبرى إن كان للشعر غاية على الإطلاق ، هى الكشف عن الحقيقة وتجليتها وتعميقها . وشكرى يتحرك فى نفس الإطار فيقول فى بعض ما كتب : «فليس الشعر كذباً بل هو منظار الحقائق ، ومفسر لها . وليست حلاوة الشعر

(١) عبد الرحمن شكرى ، الثمرات ، ٢٢، ٢٣.

فى قلب الحقائق بل فى إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة منها فى مكانها، ولئن كان بعض الشعر نزهة فإن بعض النزهة فرض» [1] .

أما المازنى فأحب أن أبدأ الحديث عنه بحكم عام فأقول إنه رومانتيكى من رأسه إلى قدمه . والخصائص الرومانتيكية واضحة عنده ، لا فى كتاباته النقدية فحسب ، وإنما فى أدبه الإنشائى كذلك ، سواء فى ذلك الرواية والقصة القصيرة والشعر . بل إن هذه الخصائص الرومانتيكية لتتضح حتى فى مقالاته الاجتماعية، وصوره القلمية . وباختصار ، يمكن أن يقال إن موقفه الفنى كله من الحياة موقف رومانتيكى . والذى يعنينى هنا إنتاجه النقدى بصفة خاصة ، وما اتصل منه بمفهوم الشعر بصفة أخص . وفى داخل هذا الإنتاج يمكن أن يرى أثر مفهوم الشعر لدى الرومانتيكيين العالميين ، والإنجليز منهم بصفة خاصة ، واضحاً أشد الوضوح كما كان الحال عند شكرى . ويمكن أن يقال عموماً ، كنقطة بداية ، إن لدى المازنى ثورة عارمة على التقاليد البالية فى فن الشعر ، وفى الفنون جملة ، كما أن لديه إعجاباً شديداً بكل إنتاج فنى يحمل طابعاً رومانتيكياً . وقد ظهر ذلك بوضوح فى تحليله لرباعيات الخيام كما ترجمها أحمد حامد الصراف ، وأحمد رامى ، و « الخيامى » الإنجليزى الشهير إدوارد فتزجيرالد Fitzgerald [2]، وفى كلامه عن نظرية لسنج Lessing الألمانى فى التصوير الفنى فى كتابه «لاكون» [3] ، وفى رأيه فى الخيال الذى يقترب فيه قربا شديداً من الآراء التى أثارها الرومانتيكيون فى هذا الموضوع [4] .

يقول الدكتور محمد مندور ملخصاً رأى المازنى فى معنى الشعر وغايته، وهو رأى لا يفترق كثيراً عن مفهوم الشعر لدى الرومانتيكيين ، ومشيراً إلى بعض مؤلفاته فى هذا الموضوع : « ومن بين هذه الكتابات كتيب نشره المازنى سنة ١٩١٥ باسم « الشعر غاياته ووسائله » على ورق جرائد فى أربع وأربعين صفحة من القطع الكبير ، وفيه يبسط نظرية فى الشعر تجمع بين رومانسية

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة الجزء الخامس) ، ص ٣٦٢.

(٢) أنظر مقال « التصوف فى الأدب » فى كتابه « حصاد الهشيم ، ص ٦٠، وما بعدها.

(٣) أنظر مقال « التصوير والشعر الوصفى » فى المرجع السابق ، ص ١٢١ وما بعدها.

(٤) أنظر مقال « كلمة فى الخيال » فى المرجع السابق ؛ ص ٤١٢ وما بعدها .

المضمون ورمزية التعبير ، وهى النظرية التى نادت بها جماعة التجديد كلها فى خطوطها العريضة ، إذا أردنا أن نلخصها فى اصطلاحات مذهبية ، فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويراً وأن مجاله هو العواطف وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزاماً على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية .... وعصارة هذا الكتاب هى أن الهدف الأول والأسمى فى التجديد الذى كانت تدعو إليه تلك المدرسة هو : الصدق فى الإحساس والصدق فى التعبير حتى ليعرف المازنى نفسه الشعر بقوله : « إنه خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً » . ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادى وفى موضوع يختاره من التاريخ أو من حياة الناس المعاصرين له وإنما يقول عندما تجيش الخواطر فى صدره وتلتمس لها مخرجاً فتنطلق من نفسه شعراً غنائياً شخصياً . وبذلك تنحصر وظيفة الشعر فى التنفيس الشخصى عن قائله . ومن البديهى أن هذه النظرة تضيق عن أن تتسع لألوان أخرى من الشعر الوصفى والدرامى والموضوعى الذى يمكن أن يعبر عن آمال الآخرين وآلامهم بل قضايا الشعوب » (١) .

هذا كلام مركز مفيد للدكتور محمد مندور عن رأى المازنى فى مفهوم الشعر ، وهو يخدم القضية الأساسية التى أجعلها موضوع هذا الفصل ، وهى تأثر « جماعة الديوان » بالفكر النقدى الرومانتيكى . وأود ، قبل أن أستطرد فى شرح بقية آراء المازنى فى نقد الشعر مما له صلة بالموضوع ، أن أعلق فى عبارات موجزة على رأى الدكتور مندور هذا ، فهو يصف نظرية المازنى التى بسطها فى كتابه المشار إليه بأنها « رومانسية المضمون ورمزية التعبير » فيعطى بذلك انطباعاً بأن المازنى يدعو إلى مذهبين نقديين هما « الرومانسية والرمزية » . ولكن ما قلته فى الفصل السابق عن الرومانتيكية يجعلها تستوعب الناحيتين اللتين دعا إليهما المازنى ، فقد بين الفصل السابق أن الرومانتيكيين كانوا يعتقدون أن نوع التجربة الشعورية التى يسعون جاهدين إلى وضعها فى قالب فنى نوع شرود وغريب ، بحيث لا يمكن السيطرة عليه إلا فى قالب من اللغة المجازية ، ويشهد لذلك ما قرره المازنى ، وأورده الدكتور مندور ، من أن « اللغة قاصرة

(١) محمد مندور ؛ النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٦٢، ١٦٣.

بحيث يصبح لزاماً على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية » .

وهناك نقطة ثانية تستحق المناقشة في كلام الدكتور مندور ، وهي ما انتهى إليه من قوله « ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادى » ، وقوله « وبذلك تنحصر وظيفة الشعر في التنفيس الشخصي عن قائله » . أما فيما يتصل بالعبارة الأولى فاعتقد أننا إذا سلمنا ، وينبغي أن نسلم ، بأن رأى المازنى يتفق مع المفهوم الرومانتيكي للشعر ، فإننا ينبغي أن نسلم ، تبعاً لذلك ، بأن الشعر عمل إرادى . وقد مضى في مناقشة معنى الشعر عند كل من كيتس ووردزورث في الفصل السابق ما يوضح معنى كونه عملاً إرادياً . وأما العبارة الثانية فهي محتاجة إلى بعض التوضيح ، فالشعر الرومانتيكي تنفيس عن العواطف الشخصية ، هذا صحيح ، ولكن أهداف هذا الشعر لا « تنحصر » وهذا تعبيره ، في هذا التنفيس ، وإنما تتجاوزه ، كما مر توضيح ذلك ، إلى توصيل هذه المشاعر المعبر عنها إلى المتلقى ، وخلق نوع من المشاركة الوجدانية والتعاطف من شأنه أن يعمق إحساس الإنسان المتلقى ، ويساعد على الكشف عن الحقيقة وتعميقها .

وبذلك يتضح أن هدف هذا الشعر أبعد بكثير من مجرد « الانحصار » في التنفيس الشخصي .

وإذا أردنا أن نزيد موقف المازنى النقدى توضيحاً فيمكن أن نقول إنه يرى ما يراه الرومانتيكيون ، وما يراه شكرى مما سبق توضيحه ، من أن الشعر تعبير عن العواطف . ولديه عبارة صريحة ومهمة في هذا المجال تقول : « ثم تأمل الشعر ، أليس شعوراً مترجماً وقصة مروية ، وخاطراً مجلواً » [1] ويزداد موقفه المتأثر بالرومانتيكيين وضوحاً في دفاعه عن « المذهب الجديد » في الشعر الذى قال به أفراد « جماعة الديوان » ، وذلك حين يناقش « المذهب القديم » مناقشة مسهبة لا تخرج ، في إطارها العام ، عن أن تكون توضيحاً لما يرى الرومانتيكيون في معنى الشعر . وهو يصل من خلال وقوفه ضد ما يقول به دعاة « المذهب

---

(١) إبراهيم عبد القادر المازنى ، حصاد الهشيم ، ٢٢١.

القديم » إلى تقرير جوهر النظرية الرومانتيكية فى الشعر من أنه تعبير عن العواطف ، ومن ثم فهو صورة للحياة عن طريق انعكاسه فى مرآة الشعور ، وهو صورة الحقيقة فى بناء فنى عضوى . يقول المازنى فى كلام لا أرى بدأ من إيراد جزء طويل منه ، لأن هذا الجزء يؤلف فى نظرى كلاً متكاملاً ، ويلخص رأيه فى حدود المدرسة الجديدة التى هى أثر من آثار الرومانتيكية : « سيقولون ما فضل مذهبكم الجديد على مذهبنا القديم ؟ وماذا فيه من المزية والحسن حتى تدعونا إليه؟ وبأى معنى رائع جئتم؟ وماذا ابتكرتم من المعانى الشريفة والأغراض النبيهة؟ فنقول : قد لا يكون فى شعرنا شىء من هذه المعانى الشريفة والأغراض النبيهة التى تطلبونها وتبحثون فيه عنها ، ولا تألون « أنتم » جهداً فى الغوص عليها وفتح أغلاقها ، والتكلف لها ! وقد لا نكون أحسنا صوغ القريض ورياضة القوافى، ولكن خيبتنا لا يصح أن تكون دليلاً على فساد مذهبنا وعمقه ، إذا صح أننا خبنا فيما تكلفناه ، وهو ما لا نظنه ، بل هى دليل على تخلف الطبع، لا أكثر - وعلى فرض ذلك كله فإن لنا فضل الصدق وعليكم عار الكذب ودنيئة الافتراء على نفوسكم وعلى الناس جميعاً . وحسبنا ذلك فخراً لنا وخزياً عليكم !

ليس أقطع فى الدلالة على أنكم لا تفهمون الشعر ، ولا تعرفون غاياته وأغراضه من قولكم إن فلاناً ليس فى شعره معان رائعة شريفة لأن الشاعر المطبوع لا يعنت ذهنه ولا يكد خاطره فى التنقيب عن معنى ، فهذا تكلف لا ضرورة له ، أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه ، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة أم دقيقة ، شريفة أم وضيعة [1] ؟ وهل الشعر إلا صورة للحياة ؟ وهل « كل » مظاهر الحياة والعيش جليلة شريفة رفيعة حتى لا يتوخى الشاعر فى شعره إلاّ كل جليل من المعانى ورفيع من الأغراض ؟ وكيف يكون معنى شريفاً وآخر غير شريف ؟ أليس شرف المعنى وجلالته فى صدقه ؟ فكل معنى صادق شريف جليل .

إلا أن مزية المعانى وحسنها ليسا فيما زعمتم من الشرف ، فإن هذا سخف كما أظهرنا فيما مر ، ولكن فى صحة الصلة أو الحقيقة التى أراد الشاعر أن

(١) واضح أن المازنى يستخدم هنا أيضاً ما يعرف بالاتجاه « البيوجرافى » فى النقد ، وسأشرح المقصود بهذا الاتجاه وأناقشه عند الكلام عن العقاد بعد قليل .

يجلوها عليك فى البيت مفرداً أو فى القصيدة جملة ، وقد يتاح له الإعراب عن هذه الحقيقة أو الصلة فى بيت أو بيتين ، وقد لا يتأتى له ذلك إلا فى قصيدة طويلة ، وهذا يستوجب أن ينظر القارئ فى القصيدة جملة لا بيتاً بيتا كما هى العادة ، فإن ما فى الأبيات من المعانى ، إذا تدبرتها واحداً واحداً ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذى قصد الشاعر ، وشرحاً له وتبيينا ....

ولقد كتب نقاد العرب فى الشعر ، على قدر ما وصل إليه علمهم وفهمهم ، ولكنهم لم يجيئوا بشىء يصلح أن يتخذ دليلاً على إدراكهم لحقيقته. ولسنا ننكر أن كتاب الغرب متخالفون فى ذلك ، ولكن تخالفهم دليل على نفاذ بصائرهم وبعد مطارح أذهانهم ودقة تنقيبهم وشدة رغبتهم فى الوصول إلى حقيقة يأنس بها العقل ويرتاح إليها الفكر ، كما أن إجماع كتاب العرب وتوافقهم دليل على تقصيرهم وتفريطهم وأنهم كانوا يقلد بعضهم بعضاً إن لم يكن دليلاً على ما هو أشين من ذلك وأعجب » [1] .

والمازنى فى استيفاء جوانب تأثره بالمدرسة الرومانتيكية يعالج موضوع المشاركة الوجدانية ، وهذه مسألة أشرت إليها أكثر من مرة على أنها إحدى وظائف الشعر ، وعلى هذا الأساس كان تعليقى على كلام الدكتور مندور فى قوله إن وظيفة الشعر ، طبقاً لهذا الاتجاه ، تنحصر فى التنفيس الشخصى . هنا يتناول المازنى موقف المتلقى للشعر قائلاً : إنه يحاول أن يتعرف النفس الإنسانية والمشاعر الكامنة فى القصيدة التى يقرؤها أو يسمعها ؛ وهو إذا فعل ذلك وصل إلى مرحلة من المشاركة الوجدانية يتعرف فيها أحاسيس الآخرين ، ويحيا حياتهم. « وكذلك ينظر أحدنا بعيون الناس فتكتحل عينه بعوالم متباينة . ويشاطرهم إحساسهم ، ويسد النقص فى تجاربه ، فيحيا حياتهم كما يحيا حياته، وكأن كل واحد مرآة مجلوة – علمية شعرية – طبيعية سحرية – نود لو أتيح لنا أن نرفع ما أرسل عليها من الحجب لنرى فيها وجوهنا ونبصر فى صقالها نفوسنا ، ونستبين فى نورها أغمض أسرار الضمير وأخفى طوايا الصدر ..... ومن أجل هذا أيضاً لا ينفك أحدنا، وهو ينظر فى قصيدة الشاعر أو

---

(١) إبراهيم عبد القادر المازنى ، حصاد الهشيم ، ١٧٢ ، ١٧٣ .

رسالة الكاتب، يحاول أن يصور لنفسه روحه التى كانت تحفزه، وعقله الذى أوحى إليه .وقلبه الذى أملى عليه» (١) .

كذلك يتناول المازنى قضية امتياز الشاعر فى الحس والإدراك عن بقية الناس ، وهى مسألة أشار إليها وردزورث ، وظهر أثرها فى تفكير «جماعة الديوان» ، ويتناول القيمة الخلقية العميقة التى يحفل بها الشعر ، وهى ليست قيمة أخلاقية بالمعنى الدينى ، كما أنها ليست نفعية بالمعنى المادى ، ولكنها قيمة أخلاقية بالمعنى الإنسانى العام ؛ لأنها قيمة تعمق الحس ، وتهدى الإنسانية عن طريق الرؤية الفنية الصحيحة . وهذا كله تفكير جد قريب من التفكير الرومانتيكى فى قيمة الشعر وهدفه . ويطبق المازنى هذا على أمثلة من الشعراء العرب تعد جريئة وجديدة ، حيث يطرى « أخلاقيات » مجموعة من الشعراء الذين عرفوا فى تاريخ الشعر العربى بأنهم متمردون على الأخلاق ، وهو بذلك يقدم معنى الأخلاق فى ضوء جديد يربطه من جديد بالفكر الرومانتيكى حين يربطه بصحة الإدراك الخلقى وبجوهر الرجولة . يقول المازنى : « فلا جرم كان الشاعر أحسن الناس وأعمقهم حكمة وأصحهم إدراكاً لخلال الخير وخصال الفضل – نقول للفضيلة والخير ولا نخشى أن يهز القراء رءوسهم إنكاراً ، فإن الشعر أساسه صحة الإدراك الأخلاقى والأدبى . ولست بواجد شعراً إلا وفى مطاويه إدراك أخلاقى أدبى صحيح وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإدراك الأدبى تكون قيمة شعره . ولا يتعجل القارئ فيحسب أنا نقصد إلى إظهار الإحساس الدينى فى الشعر فليس كلامنا على مادة الشعر بل على مصادره وينابيعه ، ولا ينبغى كذلك أن يستخلص أن الشاعر يجب أن يكون صاحب مبدأ عملى لا يتحول عنه ، فقد كان بيرنز الشاعر الإنجليزى وأبو نواس وامرؤ القيس متقلبى وجوه الحياة ومظاهرها ولكن نصيبهم مع ذلك من صحة الإدراك الأخلاقى والأدبى عظيم ... فإن أبا نواس أصح مبادئ وأنقى ضميراً من البحترى على كثرة ما تقرؤه للأول مما يروع ويخجل ، وكذلك امرؤ القيس أفطن إلى معانى الفضيلة وأعظم رجولة من أبى تمام وابن المعتز ، ولم يكن الأعشى على

(١) المرجع السابق ، ٢٢١، ٢٢٢.

حبه للخمر واستهتاره بها وتخلعه بالرجل الناضب الفضيلة » [1] .

تلك هى الملامح العامة لنقد المازنى المتأثر بالرومانتيكية تأثراً شديداً ، وهى معروضة هنا فى اختصار شديد . وسأفرغ الآن للحديث عن أهم ناقد من نقاد «جماعة الديوان» وهو العقاد . ولا تعود أهمية العقاد إلى أنه قام بدور الريادة لجماعة الطليعة هذه ، أو أنه دعا إلى شىء أهم مما دعا إليه زميلاه ؛ فالواقع أنهم مستوون من هذه الناحية ، ناحية تأثرهم بالرومانتيكية ، والدعوة إلى مفهوم جديد فى الشعر العربى على غرار الدعوة الرومانتيكية فى الثورة على الكلاسيكية الجديدة فى مراحل الضعف التى انتهت إليها فى أواخر القرن الثامن عشر فى إنجلترا . بل إنه من حيث الريادة ، ربما كان شكرى أسبق الثلاثة ، كما قد يشتم من كلام سابق فى الخصومة بين شكرى والمازنى . إنما تعود أهمية العقاد إلى أنه واصل الكتابة فى الموضوعات التى تبنتها « جماعة الديوان » على حين توقف شكرى والمازنى . وقد أتاح له هذا الاستمرار فرصة لاستيفاء جوانب القضية ، وتقديم وجهة نظر « المدرسة الجديدة » فى الشعر على نحو يصح القول معه بأنه أصبح ناقدها الأول ، والمتحدث باسمها فى النظرية النقدية .

وقد عاش العقاد يدعو إلى مجموعة من المبادئ النقدية يمكن أن نجد لمعظمها جذوراً رومانتيكية . ومن هذه المبادئ قضية الصدق الشعورى ، وقياس الأصالة الشعرية بمقدار تعبيرها الصادق عن الحالة الشعورية التى كان العمل الشعرى نتيجة لها . وهذا مقياس رومانتيكى فى جوهره ، وهو المقياس الذى يميز الرومانتيكية عن كل من الكلاسيكية التى تعنى بالصدق رسم صورة صادقة للطبيعة ، والكلاسيكية الجديدة التى تعنى بالصدق رسم صورة صادقة للطبيعة يكون لها قوة التأثير على الجمهور .

ومن القضايا الأساسية التى رتبها العقاد على مسألة الصدق الشعورى هذه أن يكون شعر الشاعر دليلاً على شخصيته وكاشفاً عنها ، فكل شعر لا يضع أيدينا على السمات الأساسية لشخصية صاحبه شعر زائف ، وكل شعر يعطينا

---

(١) إبراهيم عبد القادر المازنى ، قبض الريح (وهو ينقل هذا النص من كلام له فى مقدمة الجزء الثانى من ديوانه) ص ١٥.

صورة لشخصية صاحبه هو الشعر الصحيح . وقد نقل العقاد هذه القضية الرومانتيكية مرحلة أبعد من هذا ، فقال إن الشعر الصادق هو الذى لا يكون فحسب صورة للمشاعر فيدل على شخصية صاحبه ، وإنما يكون كذلك صورة لحياة صاحبه . وحول هذه الفكرة دار كتاب العقاد المهم « ابن الرومى – حياته من شعره » .

يقول العقاد فى الصفحات الأولى من هذا الكتاب فى شرح معنى الطبيعة الفنية مرهصاً بذلك ، فى الوقت نفسه ، بالمنهج الذى سيسير عليه فى الكتاب : «فنحن نقول موجزين إن الطبيعة الفنية هى تلك الطبيعة التى تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ومن الثروة أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشذوذ . وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره وموضوع شعره هو موضوع حياته ، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان » [1] .

ويمكن أن يقال إن منهج العقاد هذا منهج ذو شقين رئيسيين ، فهو من ناحية منهج رومانتيكى ، ينظر إلى شعر الشاعر على أنه تعبير عن النفس ، أو كما يقول هو ، «ترجمة باطنية لنفسه ... لا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة» ، وهو من ناحية أخرى ، منهج «بيوجرافى» يتناول شعر الشاعر على أنه صورة لأحداث حياته ، وانعكاس لسيرته الذاتية . والصلة الوثيقة بين المنهجين واضحة ، وقد نفذ العقاد هذا المنهج فى دراسة شعر ابن الرومى ، واعتمد على شعره فى تكملة أحداث حياته . وهو يبدو مقتنعاً تماماً بهذا المنهج وذلك حين يقول : « .. إلا أن ابن الرومى يعوضنا بعض العوض عن ذلك النقص الكبير (قلة الأخبار الواردة عنه) بخاصة فريدة فيه ليست فى غيره من الشعراء هى مراقبته الشديدة لنفسه وتسجيله وقائع حياته فى شعره » [2] .

---

(١) عباس محمود العقاد ، ابن الرومى – حياته من شعره ، ص ٥،٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٨١،٨٠ .

والواقع أن النقد الحديث فى أوربا يرفض مثل المنهج السابق بشقيه . ففى مجال رفض النقد الرومانتيكى ، الذى يقول أن الشعر تعبير عن العواطف قال ت . س . اليوت عبارته المشهورة : « إن الشعر ليس تعبيراً عن العواطف ، وإنما هو هروب من العواطف » ، فوضع بذلك الأساس المتين للنقد الموضوعى ، وذلك بعد أن قام أرنولد فى القرن التاسع عشر بدور تمهيدى مهم حين شكك فى الأساس الذى يقوم عليه النقد الرومانتيكى [1] » . وأما النقد « البيوجرافى » ، أو نقد السيرة الذاتية ، فقد تعرض أيضاً لحملة عنيفة من جانب النقاد المعاصرين . وأحب أن أعرض فى هذا المجال رأياً مفصلا للناقدين رينيه ويليك وأوستين وارين فى كتابهما « نظريةالأدب » ، وهو رأى واضح فى رفض المنهج البيوجرافى ، ولكنه لا يتطرف تطرف آراء كثير من النقاد فى هذه الناحية .

يقول الناقدان : « ... وحتى حين يشتمل عمل فنى على عناصر من الممكن التعرف عليها على أنها عناصر « بيوجرافية » ، فإن هذه العناصر يعاد تنظيمها فى العمل الأدبى بحيث تكتسب قالباً جديداً تفقد فيه المعنى الشخصى المعين ، وتصبح مادة إنسانية ملموسة ، وجزءاً لا يتجزأ من العمل الأدبى . إن الفكرة القائلة بأن الفن تعبير صريح وبسيط عن النفس ، أو هو نقل العواطف والمشاعر الشخصية ، فكرة باطلة من الناحية العملية . وحتى حينما يوجد اتصال وثيق بين العمل الفنى وحياة الكاتب الشخصية ، فإن هذا لا ينبغى أن يؤخذ على أنه يعنى أن العمل الفنى عبارة عن مجرد نسخة من حياة الكاتب . إن المنهج «البيوجرافى» ينسى أن العمل الفنى ليس ببساطة تجسيما للتجربة ، ولكنه يمثل آخر حلقة فى سلسلة النوع الأدبى الذى كتب فيه هذا العمل .

والاتجاه البيوجرافى يهمل كذلك أبسط الحقائق النفسية . إن العمل الأدبى قد يجسم أحلام الكاتب لا حياته الحقيقية ، وقد يكون قناعاً يتوارى خلفه الشخص الحقيقى ، وقد يكون صورة للحياة التى يريد الكاتب أن يهرب منها . وبالإضافة إلى ذلك فإننا ينبغي ألا ننسى أن تجربة الفنان فى الحياة قد تختلف عن

(١) أنظر الفصل السادس من كتابى هذا .

نفس التجربة إذا وضعت فى إطار فنى معين .... والنتيجة التى نصل إليها أن تفسير الأدب على أساس من حياة الكاتب (أو العكس) يحتاج لبحث لكل حالة على حدة ؛ لأن العمل الفنى ليس وثيقة شخصية . ولا بد أن نعيد النظر فى الدراسات التى تعتمد كلية على حوادث حياة الكاتب ، وتفسر على أساسها أعماله الأدبية ، وذلك مثل الأعمال الكثيرة التى كتبت عن الأخوات Brontes ، وفسرت رواية « جين اير » مثلا على أساس من حياتهن الشخصية أو العكس . وكذلك الحال بالنسبة للذين قالوا عن رواية « مرتفعات وذرنج » إنه لا يمكن أن تكون قد كتبتها امرأة (المؤلفة هى اميلى برونتى) ، وأن الكاتب لابد أن يكون باتريك برونتى أخا اميلى . هذا هو نوع المنطق الذى دعا بعض الكتاب إلى القول بأن شكسبير لابد أن يكون قد زار إيطاليا ، وأنه كان محامياً وجندياً ومدرساً ومزارعاً. وقد أجابت الناقدة ايلين تيرى عن ذلك إجابة جيدة . وذلك حين قالت إننا إذا طبقنا المنطق فلابد أن شكسبير قد كان أيضاً امرأة !

وقد يقال إن هذه الأمثلة لا تحل لنا المشكلة الناشئة من وضوح العنصر الشخصى فى الأدب ، فنحن حين نقرأ دانتى أو جوته أو تولستوى ندرك أن هناك شخصاً معينا وراء العمل الأدبى فى كل حالة . وهناك مشابه لا تنكر بين أعمال الكاتب الواحد .. وهناك قطعاً صفة قد نسميها « المِلْتُنِيَّة » فى أعمال ملتن ، وأخرى قد نسميها « الكيتسية » فى أعمال كيتس ، ولكن هذه الصفة يمكن تحديدها على أساس من أعمال هؤلاء الكتاب لا على أساس من واقع حياتهم . ونحن نتعرف الخصيصة « الشكسبيرية » أو « الفيرجيلية » فى أعمال الكاتبين العظيمين دون حاجة إلى الرجوع إلى أحداث حياتهما .

إن عمل الشاعر ربما كان قناعاً أو تقليداً مقدماً فى صورة فنية ، ولكنه على كل حال يكون فى الغالب تقليداً لتجاربه هو ، وحياته هو . فإذا استعمل المنهج «البيوجرافى» على أساس من التفريق بين الشخص وفنه كان مفيداً . فهو أولاً له ولا شك فوائد توضيحية ، فقد يشرح كثيراً من الإشارات والاستعمالات فى عمل الكاتب ، وهو كذلك يساعد على دراسة التطور والنضج والانحدار فى حياة الكاتب، وغير ذلك من الأمور التى تتصل بمهمة مؤرخ الأدب . وكذلك يساعد المنهج

«البيوجرافى» مؤرخ الأدب إذ يقدم إليه الإجابة عن كثير من الأسئلة مثل قراءات الشاعر ، وعلاقاته مع الأدباء الآخرين ، وأسفاره ، والمناظر الطبيعية التى شاهدها، والأماكن التى عاش فيها . وهذه الإجابات تلقى ضوءاً على التاريخ الأدبى، والتقاليد التى كتب فيها الشعر ، والمؤلفات التى تدخلت فى تثقيف الشاعر والمادة التى استعملها فى فنه ... إلخ .

غير أنه من الخطر أن ينسب إلى المعلومات البيوجرافية أية قيمة نقدية حقيقية مهما كان لها من أهمية فى تاريخ الأدب . فالحقائق المتعلقة بالشخصية لا يمكن أن تغير من التقويم النقدى أو تؤثر عليه . والمقياس الذى يتردد كثيراً عن «الصدق» مقياس خاطئ تماماً إذا كان معناه الحكم على الأدب على أنه « الحقيقة الشخصية » أو الاتصال بتجارب الكاتب أو مشاعره كما تحددها الوقائع الخارجية إن قصيدة بيرون « وداعا لك » لا يمكن أن توصف بأنها أجود أو أردأ لمجرد أنها تقدم علاقته الحقيقية مع زوجته فى صورة فنية . وقد قال توماس مور فى مذكراته إنه من المؤسف أنه لا توجد على مخطوطة القصيدة آثار الدموع التى سقطت عليها . وقد رد على ذلك بول المر قائلا أن ذلك ليس من المؤسف فى شىء، فالقصيدة موجودة ، سقطت عليها الدموع أم لم تسقط . أما العواطف الشخصية فقد ذهبت ، ولا يمكن أن يعاد تشكيلها ، بل إنه لا داعى لإعادة هذا التشكيل » (1) .

على هذا النحو نرى النقد الحديث ، فى اتجاهه العام ، يقف من المنهج «البيوجرافى» موقفاً مشككاً ، إن لم نقل موقفاً معارضاً . والشىء الذى يقف النقد الحديث ضده بوضوح أن يوصف العمل الشعرى بأنه جيد لأنه يعبر عن أحداث حياة الشاعر الحقيقية ، أو ردئ لأنه لا يعبر عن هذه الأحداث الحقيقية لحياة الشاعر . ولكن العقاد يبدو قاطعاً فى تفضيله لشعر ابن الرومى على غيره لأن فيه سجلاً لأحداث حياته . يقول ، فى معرض مدح الشاعر : « فما من أحد كان له شأن فى حياته إلا وجدت اسمه فى ديوانه ممدوحاً أو مهجواً أو موصوفاً أو

(1) Wellek, R. and Warren A. Theory of Literature, p. - 78 ff.

مردوداً عليه ، وما عاب أحد مشيته أو أكله أو لبسه العمامة أو طريقته فى النظم إلا كان لذلك خبر مقيد فى ديوانه ، ولم يعرف عنه أنه كان يشتهى طعاماً أو فاكهة إلا وذلك معروف من شعره قبل أن يعرف من نوادر المتحدثين عنه، وما خامر طويته خلق محمود أو مذموم إلا شهد به على نفسه كأنه فى حرج من أمر كتمانه» [1] .

أعود بعد هذا الكلام ، الذى لا أعده استطراداً ، إلى الحديث عن مفهوم الشعر عند العقاد ، والتأثير الرومانتيكى عليه . كان العقاد ، كما يوحى الكلام السابق ، يعتنق فى معنى الشعر النظرية القائلة بأن الشعر تعبير عن العواطف ، وهى النظرية الرومانتيكية التى قال بها زميلاه شكرى والمازنى كما اتضح من الكلام عليهما . ونقد العقاد حافل بما يدل على هذا ، وهو لا يمل من ترداد إيمانه بهذه النظرية التعبيرية ، وتقديمها للقارئ فى صور متعددة ، بهدف توضيحها واستيفاء جوانبها ، والتأثير الرومانتيكى عليه لا يقف ، فى هذه الناحية ، عند الحدود العامة لهذه النظرية ، وإنما يتجاوز ذلك إلى جزئياتها الدقيقة .

يقول العقاد عن الشاعر : « وهو – لأنه شاعر – مطالب فوق ذلك بامتياز فى الحس ، وخصوصية فى الذوق ، تتجلى فى القوة ، أو الرهافة ، أو العمق ، أو المضاء ، أو الاختلاف كائناً ما كان ، وتخرج به من عداد النسخ الآدمية التى تتشابه فى كل شيء كما تتشابه القوالب المصبوبة » [2] . هنا يحسن أن نضع إلى جوار عبارة العقاد هذه فى الحديث عن الشاعر عبارة لوردزورث فى المعنى نفسه ، وذلك لكى ندرك تأثره بما يراه الرومانتيكيون . يقول وردزورث : « من الشاعر ؟ ومن يخاطب ؟ وأية لغة تتوقع منه ؟ إنه رجل يتحدث إلى رجال . لكن لديه إحساساً أكثر حيوية ، وأكثر جيشاناً ، وأكثر رقة ، كما أن لديه روحاً أوسع شمولا مما يفترض أن يكون عادياً بين البشر » [3] .

---

(١) عباس محمود العقاد ، ابن الرومى – حياته من شعره ، ص ٨١.

(٢) عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، ص ١٦٣.

(٣) English Critical Texts (Wordsworth's Preface), p. 271.

والواقع أن الفكرة النقدية الأساسية التى أدار عليها العقاد نقده العنيف لشوقى فى كتاب «الديوان» تعود بأصلها إلى قضية الصدق الرومانتيكى ، أو دلالة الإنتاج الفنى على شخصية صاحبه ، وهى مسألة مترتبة على الأصل الأساسى لديهم ، القائل بأن الشعر تعبير عن العواطف . والعقاد لم يجد ملامح شخصية شوقى فى شعره ، هكذا يقول ، فوصل من ذلك إلى أن شعره مصنوع، وليس شعراً أصيلاً صادقاً . ثم عاد العقاد إلى شوقى فى كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » فناقش شعره مناقشة طويلة خلص منها إلى النتيجة نفسها التى يمكن أن تتلخص فى كلمتين : لا دلالة فى شعر شوقى على شخصيته ، ومن ثم فهو شعر مصنوع وليس شعراً مطبوعاً (ينبغى أن نتذكر أن القضية القائلة بأن شعر الطبع ، وليس شعر الصنعة ، هو الشعر الحقيقى قضية رومانتيكية فى أصلها) .

والعقاد فى تناوله شعر شوقى على هذا النحو يقدم جوهر النظرية الجديدة فى محيط الشعر العربى تقديما لا تنقصه الحماسة ولا الجرأة ، بل إنه يقدمه فى عبارات قوية اكتسبت شهرة فى تاريخ النقد العربى الحديث كله ، وأصبحت بمثابة علامات التحول على الطريق فى هذا النقد ، وهى من هذه الزاوية ، يمكن وضعها بجانب عبارات بالغة الأهمية حولت مجرى تاريخ النقد العالمى ، وغيرت وجهه ، عبارات لأرسطو وهوراس وسدنى ووردزورث وأرنولد وإليوت ، أشارت إلى بعضها فصول هذا الكتاب . يقول العقاد فى كتاب «الديوان» موجهاً الكلام إلى شوقى ومقرراً فى تركيز شديد ، الأفكار التى كانت تحاول «جماعة الديوان» أن تفرضها على المجال النقدى بدلا من التقاليد النقدية السائدة للشعر أنذاك : « فاعلم أيها الشاعرالعظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها وليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه : وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه ، وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ، ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار فما زدت على أن ذكرت

أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثراً وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً . والمرآة تعكس على البصر ما يضيئ عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائغة وما أخال غيره كلاماً أشرف منه بكم الحيوان الأعجم » (١) .

إننى أعد هذا النص من أهم الوثائق النقدية عند العقاد ، ففيه يقدم خلاصة لمعنى الشعر عنده ، وقد ثبت على هذا المعنى طول حياته . والعناصر الأساسية التى تشتمل عليها هذه الوثيقة النقدية عناصر رومانتيكية فى المكان الأول . فالشعر تعبير عن الإحساس ، أو لنقل الشعر من الشعور (وأصل اشتقاق الكلمة فى اللغة العربية يتناسب مع الفهم الرومانتيكى لمعنى الشعر كما أتذكر من ملاحظة للدكتور محمد مندور فى بعض ما كتب) ، والشعر يكشف عن حقيقة الشيء ولا يصف سماته السطحية ، وهو مجال خصب للمشاركة الوجدانية ، ومهمة توصيل صورة المشاعر إلى نفوس الآخرين عن طريق بعض الوسائل الفنية المحسوسة كالتجسيم والتشبيه ، والشاعر لذلك يمتاز عن غيره بالقدرة على

---

(١) عباس محمود العقاد (بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازنى) ، الديوان ، جـ١ ص١٦ ، ١٧ .

النفاذ إلى صميم الأشياء (وهذه مسألة سبق الحديث عنها وقورن العقاد فيها بورد زورث) ، والشعر يضاعف الإحساس بالحياة (وهذه نقطة يقترب فيها العقاد من نقاد الغرب المعاصرين فى غاية الشعر ، ولكنه على كل حال ليس بعيداً عن الفكر الرومانتيكى) ، والشعر متصل أولا وأخيراً ، بالمشاعر والعواطف ، وأبعد ما يكون عن الارتباط بالحواس الظاهرة .

تلك هى خلاصة الأصول العامة للنظرية التعبيرية . والقارئ لنقد العقاد يجد هذه الأصول تتردد فيه بدرجة عالية ، وهى أحياناً مختصرة أشد الاختصار ، من مثل قوله عن الشعر إنه « التعبير الجميل عن الشعور الصادق » [1] ، وقوله عن الشاعر :

« إنما الشاعر من يَشْعُرُ ويُشْعِرُ » [2] ، وقوله عن الأدب « فالتعبير عن النفس هو الأدب فى لبابه » [3] ، وهى أحياناً أخرى مبسوطة نوعاً من البسط الذى يستوفى بعض جوانبها بما لا يخرج عن حدود ما رسمه فى الوثيقة السابقة ، وذلك كقوله مثلا : « وليس التجديد أن نقتحم المعانى ونتعسف الخواطر، لأن المعانى والخواطر أدوات الشاعر ووسائله ، وليست بغاياته وقصارى مقاصده ، فإذا مثل ما فى نفسه بغير التجاء إلى ذلك الذى يسمونه المعنى أو الخواطر فهو الشاعر القدير والوصاف المبين ، وإذا أكثر من المعانى والخواطر ، لأنه يريد أن يكثر منها ، لا لأنه يريد أن يمثل بها حالة نفسه وحقيقة حسه فليس هو بالشاعر ، ولو أبدع فى هذا غاية الإبداع ، واخترع من التوليد « والتجديد » ما لم يأت بمثله المتقدمون والمتأخرون. وإنما التجديد أن يقول الإنسان ، لأنه يجد فى نفسه ما يحسه ويقوله ، وما أجدر به أن يحس ويقال » [4] ، وكذلك قوله : « وإذا اتجه الشاعر العظيم إلى الحياة وانصرفت نفسه إلى ما بين الأحياء من العواطف والدوافع والصلات والفواصل - فهو الذى يسمعك أصداء النفس الآدمية فى

---

(١) محمد خليفة التونسى، فصول من النقد عند العقاد (نصوص مختارة) ، ص ١٦٥،١٦٦.
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٢١.
(٣) المرجع السابق ، ص ٢٠٦.
(٤) المرجع السابق ، ص ٢٦٥.

جهرها ونجواها ، وشوقها وانقباضها ، وحين ترتفع فى معارج الخير ، وحين تتردى فى مهابط الشر، ويردد لك ما تضج به من الآلام ، وما تحلم به من الآمال، ويترجم ألغازها وكتاباتها ، فإذا هى كلمات صريحة مأنوسة ، ويجمع أشتات هواجسها وأعشار تجاربها ، فإذا هى قوالب صحيحة ملموسة ، فأنت تقول إذ تراها : نعم هذه هى النفس الآدمية بعينها ، وتصيح : يا عجبا إنها لهى الحياة كما عهدتها » [1] .

قلت فى التعليق على الوثيقة النقدية المهمة التى أوردتها للعقاد من كتاب «الديوان» إنه يرى للشعر غاية تقترب من غايته عند نقاد الغرب المعاصرين ، ولكنها لا تنفصل تماماً عن غايته عند الرومانتيكيين . وأعتقد أن هذه النقطة تحتاج إلى مزيد من التفصيل . فالعقاد يقف فى غاية الشعر موقفاً قد يبدو للوهلة الأولى بعيداً بعض البعد عن موقف الرومانتيكيين ، ولكننا حين نلم بأطراف هذا الموقف يتضح لنا قربه الشديد من الموقف الرومانتيكى . يقول فى بعض كتاباته السابقة على كتاب الديوان (كتب هذا الكلام سنة ١٩١٦ وكتب الديوان ، أو نصيبه منه ، سنة ١٩٢١) : « ولست أنا من القائلين بأن الآداب مطلوبة لذاتها ، فإن هذا القول يبطل الحقيقة المقررة ، وهى أن لكل شىء سبباً ونتيجة [2] » ، هذا القول بعيد مثلا عما قالت به جماعة الفن للفن ، بل إنه ليعطى الانطباع بأن صاحبه أديب ملتزم على نحو ما ، وبخاصة حين يتبع ذلك بقوله : «ولكنى أقول إن الآداب مطلوبة لمنافعها بأوسع معانى المنفعة ، وإن كثيراً من منافعها ينظر بالأعين ، ويلمس بالأيدى » [3] . لكن هذا الانطباع يزول على نحو يعود بصاحبه إلى صفوف الرومانتيكيين الذين يرون فى الأدب ضرورة عاطفية وطبيعية ، وذلك حين يقول : « وليس معنًى ذلك أن الناس يقصدون منافع الآداب إذ يشغفون بها ، بل هو شغف لدنى كاشتهاء الجائع للطعام ، فهو لا يجوع لأنه يعلم أن فى الطعام قوام بدنه ، وإن كان الأمر كذلك فى الحقيقة » [4] ، وحين

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٣٦.

(٢) المرجع السابق ، ص ١٥٨.

(٣) المرجع السابق والصفحة السابقة.

(٤) المرجع السابق والصفحة السابقة.

يقول فى موضع آخر: «إن حاجة الشاعر إلى الغناء كحاجة الطير إلى التغريد»(١) .

بقيت فى نقد العقاد بعض النقاط المهمة التى تعكس تأثره بالنظرية الرومانتيكية فى الشعر . وقد سبق أن ناقشت قول كيتس إن الشعر الجيد يأتى طبيعياً كما تأتى الأوراق إلى الأشجار ، وقول وردزورث إن الشعر انسياب تلقائى للمشاعر القوية ، وأرجو أن يكون قد اتضح من هذه المناقشة أن كلامهما أبعد ما يكون عن أن العملية الشعرية عملية بسيطة ، أو أنها تفيض عن النفس فيضاناً لا تحكم فيه كما يفيض الماء عن الينبوع . وكلام العقاد فى هذه المسألة يؤكد هذا المعنى ، وأن الشعر مسألة معاناة فنية معقدة ، ولا يعنى هذا أن أثر هذه المعاناة والجهد الفنى الشاق يبدو واضحاً فى الشعر ، بل على العكس ، كلما كان الشعر نتيجة لجهود فنى شديد وعميق ، بدا طبيعيا لا تكلف فيه ، وهذا يدل على أن الاندماج بين النفس الشاعرة والطبيعة من ناحية ، وهذين العنصرين والأدوات الشعرية من ناحية أخرى ، قد أصبح اندماجاً كلياً ، وتلك مسألة لا يتوصل إليها إلا بعد معاناة خارقة . يقول العقاد : « وكل شعر فى الدنيا إنما نجم لأن قائله أراد أن ينجمه ، لا لأنه هكذا يجب أن يقال ، وقد يريده الشاعر ويشقى به أشد الشقاء، ثم يجيئنا بالقصيد ، فنقول : أجل هذا الكلام يوشك أن يقال بغير قائل ! وصاحب الكلام يعلم أنه لو لم يرده ويقتسره على ما أراد ، ويسهر الليل فى تطويع معناه لنغمته ولفظه – لما صاح البلبل ولا تدفق الينبوع » (٢) .

ونقطة أخرى مهمة أثارها العقاد ودافع فيها عن وجهة نظر تؤكد أنه متأثر بالرومانتيكية ويرى رأيها ، هى مسألة العلاقة بين الشعور والفكر . وقد كان من الاعتراضات التى وجهت إلى الرومانتيكيين أنهم بدعوتهم إلى سيادة العواطف والمشاعر يهملون جانباً مهماً فى النفس الإنسانية هو الجانب الفكرى . وينبغى أن يقال ، قبل عرض وجهة نظر العقاد ، إن الرومانتيكيين يتعاملون مع العالم الداخلى للإنسان كله ، وأنهم ينظرون إلى هذا العالم على أنه وحدة متعاونة من الطاقات والقوى تتكامل إبان الإبداع الفنى فتشكل ما يعرف بالبصيرة الشعرية

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٣٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٧٢ .

التى تجمع كل عناصر النفس من الشعور إلى العاطفة ، إلى الذهن ، إلى الحدس ، إلى التخيل ، وتكون هذه العناصر جميعاً هى القوة التى تنتج العمل الشعرى «لقد بدأ الرومانتيكى يتأمل شئون قلبه» ، كما يقول الناقد ليون ايدل «فانتهى به التأمل إلى شئون عقله ، وهنا أدرك أن القلب والعقل يمكن أن يربطا ربطاً وثيقاً ، وأن العقل يمكن أن يفسر فى كثير من الأحيان ما يحس به القلب » (١) .

هنا يدافع العقاد عن هذه الفكرة الرومانتيكية مقدماً معنى الوجدان فى ضوء جديد يربطه بالفكر ربطاً وثيقاً . وهو يبدأ ساخراً مما يفهم عادة ويقال من فصل الوجدان عن التأمل والتفكير . يقول : « ومن الكلمات التى تلاك ولا تفهم ، قول القائلين إن الشعر «وجدان» وأن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر وإلا قيل فى شعره إنه كلام لا يوحيه الوجدان . أى وجدان ؟ إنهم لا يسألون أنفسهم هذا السؤال وهو ألزم سؤال » (٢) . ثم يفرق بين بعض ألوان الوجدان واختلافها من الإنسان البدائى إلى الإنسان الصوفى ، وبعد ذلك يعلق قائلاً : «والحقيقة التى ينبغى أن نحضرها فى أخلادنا هى أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير، وأن الشاهد على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم العالميين ، ومنهم أمثال شكسبير وجيتى والخيام وأبو الطيب (كذا فى الأصل) » (٣) . وأخيراً ، وبعد كلام مختصر عن أدب كل واحد من هؤلاء ، يشرح به كيف يمتزج الفكر بالشعور فى هذا الأدب، يخلص إلى نتيجة معينة يقررها فى العبارات التالية : «ونخلص مما تقدم إلى قول واحد يجمل جميع الأقوال فى الفن والأدب ، وهو أن الفن والأدب وجدان ولكنه وجدان إنسان ، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع فى طبقة الحس وارتفاع فى طبقة التفكير ، ولا يقال إنه أحس تماماً لأنه لم يفكر تماماً، بل يقال إن التمام فى مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير» (٤) .

ويصح القول بأن العقاد يفهم الطاقة الشعرية الوجدانية على أنها طاقة مستفيدة من الطاقة الفكرية ، أو هى طاقة مكونة فى شكلها النهائى من عنصرى

---

(١) ليون إيدل، القصة السيكولوجية ، ترجمة محمود السمرة ، ص ٥٥ .

(٢) عباس محمود العقاد ، ديوان بعد الأعاصير (مقدمة) ، ص ١٣,١٢ .

(٣) المرجع السابق والصفحات السابقة.

(٤) المرجع السابق ، ص ١٩,١٥ .

الوجدان والتفكير ، حيث تمتزج العناصر النفسية والذهنية فى قوة واحدة تكون ذلك العامل الفعال فى عملية الإبداع الشعرى . وهذا كما هو واضح مما سبق ، قريب أشد القرب من الفهم الرومانتيكى للطاقة الشعرية التى أعطوها أسماء متعددة كالبصيرة الشعرية والخيال الخالق ، والتى أكدوا لنا ، على الرغم مما قد يكون بينهم من خلاف فى الفروع ، أنهم يعنون بها كل طاقات الإنسان الإيجابية ، وحتى بعض طاقات النفس السلبية كما هو الحال عند كيتس فى حديثه عن «المقدرة السلبية» (١) . ويدخل فى هذه الطاقات الإيجابية كل ما يمت إلى عالم الشعور والعواطف ، والطاقات المدركة ، والطاقات المتخيلة ... إلخ . غير أن هناك ملاحظة لابد أن تذكر هنا وهى أن حديث الرومانتيكيين عن الطاقة الشعرية حديث واضح فى أنهم ينظرون إلى عناصر هذه الطاقة على أنها جزئيات فى كل لا يعمل أى جزء منها بطريقة منفردة ، بل يظهر عمله فحسب فى حالة تكامله مع بقية الأجزاء . أما حديث العقاد عن الفكر والشعور فيبدو منه أنه على وعى باستقلال كل طاقة منهما ، وإن أمكن أن يتعاونا ويمتزجا فى العمل الشعرى امتزاجاً لا يقضى على الملامح المميزة لكل منها .

يقول العقاد مدافعاً عن الفكر ، وملحاً على ضرورته بوصفه عاملا لا يتنافى مع الوجدان بل يتكامل معه ، مستشهداً فى ذلك بالشعراء العالميين كما فعل فى النص السابق ، ولعله كان بذلك يدافع عن موقفه الخاص ضد الذين اتهموا شعره بأنه شعر عقلى : « كيف يتأتى أن تعطل وظيفة الفكر فى نفس إنسان كبير القلب ، متيقظ الخاطر ، مكتنز الجوانح بالإحساس كالشاعر العظيم ؟

---

(١) استعمل كيتس هذا المصطلح أول مرة فى رسالة بعث بها إلى أخويه جورج وتوماس فى ٢١ ديسمبر سنة ١٨١٧ ، وهو يصف به طاقة يمتلكها الشاعر ويستطيع بها أن يتأمل حالات من عدم اليقين والغموض والشك ، دون أن يدخل فى أية ناحية مزعجة تبحث عن الحقيقة والتعقل. ويقول كيتس إن كوليردج لم يكن لديه عموماً هذه « المقدرة السلبية »؛ وذلك لأنه لم تكن لديه المقدرة على وضع الجزء المنطقى المتعقل من ذهنه فى حالة سلبية ، بل إنه كان كثيراً ما يفقد الناحية التلقائية حين يحاول أن يجعلها جزءاً من نظام عقلى . ويرى كيتس أن الشاعر إذا امتلك هذه « المقدرة السلبية » لا تكون به حاجة إلى تعقل الأشياء وجعلها منطقية، بل يطغى إحساسه بالجمال على كل اعتبار آخر .

(أنظر Bechson and Ganz, A Reader's Guide To Literary Terms. PP. 141,142,)

إنما المفهوم المعهود أن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية ، ورسل الحقائق والمذاهب فى كل عصر نبغوا فيه ، فمكانهم فى تاريخ تقدم المعارف والأفكار لا يعفيه ولا يغض منه مكانهم فى تاريخ الآداب والفنون ، ودعوتهم المقصودة أو اللدنية إلى تصحيح الأذواق وتقويم الأخلاق لا تضيع سدى فى جانب أناشيدهم الشجية ومعانيهم الخيالية . هكذا كان شكسبير شاعراً ناطق الفكر حتى فى أغانيه الغزلية ، وهكذا كان جيته وشيلر وهينى شعراء الألمان . الأدباء الفلاسفة فى استعدادهم ، وسيرة حياتهم ، وفيما يستقرى من مجموعة أعمالهم ، وهكذا كان بيرون ووردزورث وسونبرن من الشعراء المجاهدين فى أغانيهم ، المغنين فى جهادهم ، وهكذا كان من قبلهم جميعاً دانتى اليجييرى إمام النهضة الإيطالية ، بل هكذا كان كل شاعر عظيم فى أية لغة وبين أى قبيل » [1] .

بقى فى الكلام عن النقاط التى تعكس تأثر العقاد فى النقد بالفكر الرومانتيكى أن أتحدث عن تمجيده للخيال الذى يستوعب عنده كل شىء فى هذا العالم . ولقد مجد الرومانتيكيون الخيال ، وأعطوه مكانة لم تكن له قبلهم . وقد تأثر بذلك زميلا العقاد كما سبق ، أما العقاد فيجعل من الخيال مرادفاً للشعر نفسه ، ويفكر فيه على أنه قوة توسع الدنيا وتسيطر عليها ، وأخيراً فهو الفيصل الذى يميز بين وجهة نظر المجددين ، ووجهة نظر المقلدين : « فلنفهم شأن الخيال فى توسيع الدنيا والسيطرة عليها نفهم شأن الشعر الصحيح ، ولنفهم شأن الشعر الصحيح نحطم تلك السدود التى يحبسنا فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين فى كراهة التقليد » [2] .

ونقطة أخرى تعكس تأثر العقاد بالروح الرومانتيكية التى تدين لتراث الأمة الكلاسيكى ، وترى أن التدهور إنما يأتى من البعد عن روح هذا التراث ، فتكون الصنعة والتزييف اللذان يجعلان من الثورة فى مجال الشعر ضرورة تعود به إلى أصله الأصيل الصادق . وقد سبق أن تحدثت عن ملحق مقدمة وردزورث لديوانه «قصائد قصصية غنائية» وما فيه من تفصيل لهذه القضية ، كما سبق أن قارنت

(١) محمد خليفة التونسى ، فصول فى النقد عند العقاد (نصوص مختارة) ، ص ٢٣٧ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٦٦ .

أفكار شكرى بأفكار وردزورث فى هذا الصدد ، وفكرة العقاد بالنسبة لهذه النقطة قريبة من فكرة شكرى التى هى بدورها قريبة من الفكرة الرومانتيكية العامة التى يمثلها كلام وردزورث . يقول العقاد « ولقد ضاع الشعر العربى بين قوم صرفوه فى تجنيس الألفاظ ، وقوم صرفوه فى تزويق المعانى ، فما كان شعراً بالمعنى الحقيقى إلا فى أيام الجاهليين والمخضرمين على ضيق دائرة المعانى عندهم. وسيعود كذلك فى هذه الأيام على يد أفاضل شعراء العصر » (١) .

وهناك أيضاً رأى العقاد فى ارتباط الشعر بالحقيقة ، وهو رأى لا يخرج عما يرى زميلاه ، وعما يرى الرومانتيكيون ، أو المتأثرون بالفكر الرومانتيكى عموماً فقد أشرت أكثر من مرة إلى أن الشعر يرمى عند هؤلاء إلى الكشف عن الحقيقة وتعميقها ، كما أشرت إلى كلام لوردزورث يقول فيه : إن الشاعر حين يغنى أغنية إنما يكون بحضرة الحقيقة التى يكشف لنا عنها حتى تصير كأنها صاحبنا الذى نراه . ويضع العقاد رأيه فى هذه القضية ، قضية الارتباط بين الشعر والحقيقة ، على النحو التالى :

« ... لا بل الشعر حقيقة الحقائق ، ولب الألباب ، والجوهر الصميم من كل ماله ظاهر فى متناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين عن لسانها . فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداجى بينها وبين ضميرها، فالشعر كاذب وكل شىء فى هذا الوجود كاذب ، والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة فى شىء من الأشياء . قد يخالف الشعر الحقيقة فى صورته . ولكن الحر الأصيل منه لا يتعداها ، ولا يمكن أن يشذ عنها ، لأنه لا حقيقة إلا بما ثبت فى النفس واحتواه الحس . والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى . إن هو إلا وحى يوحى » (٢) .

وأخيراً ، فى الكلام عن العقاد ، أشير إلى ما ذكرته فى الفصل السابق من أن الاعتقاد بأن الطبيعة كائن حى سمة من السمات التى تميز التفكير الرومانتيكى. والرومانتيكيون يطورون هذه الفكرة أحياناً حتى يصلوا إلى القول بحالة اتحاد

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٢١.

(٢) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة الجزء الثانى بقلم العقاد) ، ص ٩٧.

بين الشاعر والطبيعة شبيهة بتجربة الفناء الصوفى ، وقد اهتم العقاد بأصل هذه الفكرة ، ولكنه وقف ، كما يبدو لى من قراءة نقده ، عند حيوية الطبيعة ، ولم يتجاوز ذلك إلى الجانب الفلسفى الذى تكمل به النظرية الرومانتيكية فى موقفها من الطبيعة . لكن رأيه يبقى ، على كل حال ، قريباً من الدائرة الرومانتيكية ؛ فهو دعوة إلى تجاوز مرحلة السطح فى الطبيعة ، أو التمتع الحسى بها ، إلى مرحلة أعمق تكشف عن سر حركتها وحياتها . وهو يعيب على شوقى فى وصفه للربيع وقوفه من الطبيعة عند الملاحظة السطحية ، والمظاهر التى يدركها كل الناس . ثم يقدم ابن الرومى على أنه الشاعر الذى أدرك معنى حركة الطبيعة ، ووقف على سرها ، فكان شعره لذلك وصفاً للربيع الحى لا للربيع السطحى . يقول فى ذلك : « أو خذ ذلك الربيع الحى من بيتين اثنين ليس فيهما رنين ولا عذوبة مصطنعة ، ولكنك حين تقرؤهما تحس أن قائلهما قد شعر بالربيع «الحيوى» فى أعماقه ولم يفته شىء مما يبثه فى عالم الحياة كله ، ولم يكن الربيع عنده ولا عند من يلاحظون هذه الملاحظة مروحة ولا سجادة ولا قيلولة ولا مجلس شراب ، ولكنه كان ثورة نامية فى الشعور وثروة زاخرة فى عالم النبات والأحياء بأوسع معانى الحياة وهذان البيتان هما قول (ابن الرومى) :

تجد الوحوش به كفايتها   والطير فيه عتيدة الطعم

فظباؤه تضحى بمنتطح   وحمامه يضحى بمختصم

فلم تبق فى الدنيا حياة لم يشاركها ربيعها قائل هذين البيتين بلا حاجة إلى الزخرف ولا إلى التكلف ، ولم يتصور قائل هذين البيتين ربيعه الجميل راحة جسدية ولا متعة حسية ولا وشياً ولا زينة ، ولكنه تصوره ذخيرة «حيوية» نامية ومرحاً متفجراً من الأعماق يضيق به نطاق كل حياة ، فإذا هى تختصم فى لعب وفى قوة ، وإذا هى تعاف الراحة فتبذل بعض ما عندها من النشاط الغالب فى النطاح والخصام . ولو رأى الشوقيون ألف ربيع فوق هذه الأرض وتحت هذه السماء ما خطر لهم قط أن النطاح أو الخصام معنى من المعانى الربيعية التى يستوحيها الشعراء من موسم الحياة . لأن الشوقيين يحسبون أن الربيع إن هو إلا نعومة فى إهاب الطبيعة يلمسها الشاعر بإهاب ناعم ... فلا يليق به أن يرى

من « آذار » إلا الجداول والرياحين وما سهل من الحس فيما سهل من العبارات ، وماذا بعد ذلك من « الطاقة الشاعرية » و « رقة » الشعور » [1] :

والآن فإننى لا أحب أن أختم هذا الفصل دون أن أبدى بعض الملاحظات العامة . وأولى هذه الملاحظات أن هدف الفصل كان محصوراً فى بيان أثر المفهوم الرومانتيكى للشعر فى مدرسة الطليعة فى النقد العربى الحديث ، وهى « جماعة الديوان » . وقد دار النقاش فى هذه الحدود ، معتمداً على مقارنة النصوص ، وعلى الاستشهاد بالأفكار العامة الثابتة عند الرومانتيكيين . وقد التزمت الحيدة والموضوعية بقدر الإمكان ، فى إثبات هذا الأثر ، وشرح جوانبه . وقد اقتضى كل ذلك الإشارة إلى الأصول الرومانتيكية العامة التى قررت فى الفصل السابق ، كما اقتضى الإشارة إلى سمات رومانتيكية أخرى قدمت فى مناسبتها الخاصة هنا، وقد يكون الفصل السابق أغفلها .

واقتصار هذا الفصل على بيان الأثر الرومانتيكى فى نقد « جماعة الديوان » ليس معناه أن نقدهم قد انحصر فى هذه الدائرة ، فإن لهم أفكاراً عامة وجزئية لا تتصل بالتفكير الرومانتيكى ، وهى على مستوى عال من الأهمية . وإذن فعدم عناية هذا الفصل بأفكارهم التى لا تتصل بالرومانتيكية لا يعنى أن هذه الأفكار غير موجودة أو غير مهمة ، وإنما يعنى ، فحسب ، أنها لا تدخل فى حدود مهمته . بل إننى لأذهب إلى أبعد من هذا فأقول إن هذا الفصل لم يستقص حتى الجزء المتأثر بالرومانتيكية من نقد هؤلاء ، وإنما اكتفى من ذلك بالأمثلة الدالة التى رأى أنها كافية لإثبات هذا الأثر وأبعاده . ولذلك كان المثال الواحد يغنى عن عديد من الأمثلة الموجودة فى نقد هؤلاء الرواد ، وكانت الفكرة العامة أحياناً تغنى عن سرد جزئياتها ، إذا كانت هذه الجزئيات لا تحمل دلالة أو أهمية خاصة .

والملاحظة الثانية التى أحرص على إبدائها فى ختام هذا الفصل هى نفى أية علاقة ، قد تتبادر إلى الذهن ، بين إرجاع أفكار هؤلاء النقاد إلى أصولها الرومانتيكية أو لنقل توضيح الأثر الرومانتيكى فيها ، والطعن فى أهمية نقدهم هذا فى التراث العربى أو التعريض بعدم أصالته . وما أراه صراحة فى هذا الجانب

(١) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، ١٨٠ ، ١٨١ .

يتلخص فى أن تأثر «جماعة الديوان» بالرومانتيكية ، وكذلك تأثر أية حركة فكرية قومية بالفكر العالمى ، مسألة تزيد فى قيمتها ، وتحسب لها لا عليها . والتأثر عموماً دليل الحيوية والطواعية والتفتح ، وهو النافذة التى تتيح للفكر القومى استشراف آفاق جديدة ، ومعايشة تجارب جديدة . والنتيجة المرجوة منه نتيجة فى صالح التراث القومى دائماً . ولقد ترتب على ارتياد «جماعة الديوان» للفكر العالمى على نحو ما بيّن هذا الفصل حركة إحياء حقيقية فى النقد العربى الحديث وَجَدَّ مفهوم للشعر لم يكن معروفاً من قبل ، وأرسيت تقاليد نقدية للشعر رفدت الفكر العربى وأثرته ، وفتحت الباب لألوان أخرى من التجديد ما نزال نشهد الجدل حول بعضها ، ولم تقض مع ذلك على عنصر واحد من العناصر الأصيلة فى التراث النقدى العربى .

والحق أن الصلة بين الأفكار النقدية عند «جماعة الديوان» والأفكار النقدية الرومانتيكية لم تكن مسألة نقل أو تقليد عشوائيين ، وذلك على الرغم مما قد يبدو فى كثير من الأحيان من التطابق الذى يكاد يكون تاماً فى الأفكار ، مما عنى هذا الفصل بتوضيحه وضرب الأمثلة له . وقد حاول العقاد فى كلام أوردته فى صدر هذا الفصل نفى التقليد عن « جماعة الديوان » ، وقال إنهم مبتدعون فى الإعجاب بالمدرسة الرومانتيكية ، ومستفيدون بها مهتدون على ضيائها ، وهو على حق فى هذا القول ؛ ولهذا فإن هذا الفصل لم يستعمل كلمة «تقليد» فى وصف الفكر النقدى «لجماعة الديوان» واختار لذلك كلمة «التأثر» لوصف العلاقة بين فكر هذه الجماعة والفكر النقدى الرومانتيكى . وأعتقد أن هذه الكلمة «التأثر» تصف واقع الأمر ، ولا تحرم «جماعة الديوان» من صفة الابتكار . وهى تعنى ، فى الوقت نفسه ، وجود الصلة بين هذه الجماعة والرومانتيكيين ، واستفادة «جماعة الديوان» من هذه الحركة العالمية ، وبخاصة فى صورتها فى انجلترا . وبعبارة أخرى تعنى أن هذا النوع من الأفكار التى روج لها أعضاء «جماعة الديوان» ، مما اهتم هذا الفصل ببيانه ، لم يكن مسألة مصادفة أو اتفاق مع المدرسة الرومانتيكية ، وإنما كان مسألة إعجاب وتمثل وتقديم لهذه الأفكار فى محيط الفكر العربى على نحو مقصود .

وقد استطاعت «جماعة الديوان» ، وهذا ينفى عنها التقليد الآلى ، أن تصل

إلى نتائج إيجابية فى تطبيق هذا النوع من النقد على الشعر العربى ، فوضعت يدها على مجموعة من نقاط الضعف فى هذا الشعر ، وفتحت الباب بذلك أمام ظهور إمكانات جديدة للشعر العربى عن طريق تلافى نقاط الضعف هذه ، ولم تكن تلك النتيجة الوحيدة التى حققها أفراد «جماعة الديوان» ، وإنما توصلوا أيضاً إلى الكشف عن إمكانات فنية جديدة فى الشعر العربى لم تكن محل تنبه من قبل، وفى دراسة كل من العقاد والمازنى لشعر ابن الرومى مثال على ذلك . على هذا النحو كشف استخدام النظرية الجديدة عن إمكانات سلبية وأخرى إيجابية فى الشعر العربى ، وكان الكشف عن هذين النوعين من الإمكانات دفعة إلى الأمام فى تطوير مفهوم الشعر العربى ووسائله حددت ، إلى مدى بعيد ، الأساس النظرى للنهضة فى نقد الشعر العربى الحديث .

والملاحظة الثالثة والأخيرة هى أنه على الرغم من وجود شىء من الأثر الرومانتيكى فى بعض الإنتاج الشعرى « لجماعة الديوان» ، فإن هذا الأثر لا يبلغ من الوضوح حداً يمكن القول معه بأن التأثير النظرى على فكر هؤلاء يواكبه تأثير مماثل على إنتاجهم الشعرى. حقاً إن شعر شكرى فى الطبيعة بصفة خاصة ، وبعض شعر المازنى ، يتسم بسمات يمكن أن نتلمس أصولها فى السمات العامة للشعر الرومانتيكى . ومثل هذا القول يمكن أن يقال على نحو أكثر تحفظاً ، عن شعر العقاد . لكن السمات الرومانتيكية لم تظهر على نحو قوى وعام في الشعر العربي الحديث إلا فى شعر الجيل التالى « لجماعة الديوان» من أمثال إبراهيم ناجى ، وعلي محمود طه ، ومحمود حسن إسماعيل ، والتيجانى يوسف بشير ، والشابى ، والهمشرى ، وبقية الشعراء الذين تحلقوا حول مجلة أبولو ، وعرفوا باسم « جماعة أبولو » . ولأن هذه الدراسة دراسة في النقد النظرى فلن نحاول الدخول فى بيان الطابع الرومانتيكى فى شعر هؤلاء . وقد يكون لذلك موضعه فى دراسة تطبيقية خاصة في المستقبل . ولكن هذا لا يمنع من القول الآن بأن فى إطلاق مصطلح « رومانتيكى » على شعر هؤلاء نوعاً من التجوز ؛ وذلك لأنه لا يقوم على أسس نظرية وفلسفية ثابتة ومحددة كما يقوم الشعر الرومانتيكى ، وإن اقترب منه فى الروح العامة ، واستعمل بعض أدواته الفنية .

❄ ❄ ❄

الفصل السادس

النظرية الموضوعية

اتضح من الفصل الرابع أن الرومانتيكيين كانوا يرون في الشعر تعبيراً عن شخصية الشاعر ، ويرون في الذات السلطة الوحيدة التى يستمد منها الشعر كيانه وقوته . وكان الخيال لديهم عصب الكيان الشعرى. وقد بذل الرواد ، من أمثال بليك ووردزورث وكوليردج وشيللى وكيتس ، جهداً عظيماً لتوضيح مهمة الخيال الخالق، وقدموا بذلك مفهوماً جديداً ثورياً للشعر ، كانوا بعبقريتهم وقدراتهم غير العادية قادرين علي مساندته وتحبيبه إلى الناس ، فاكتسب هذا المفهوم ذيوعاً وشعبية ، وأصبح « موضة » العصر لفترة طويلة من الزمان .

ولكن هذه الدعوة الجريئة فى مفهوم الشعر كانت تحتوي على بعض الشُبه الخطيرة التي نشأت من طموح هذه الدعوة. فبينما أصرت الرومانتيكية علي الأهمية البالغة للخيال الخالق بوصفه طاقة تكشف عن عالم خاص له صفة الكمال بالنسبة إلى العالم العادى ، أكدت فى الوقت نفسه ، عند معظم هؤلاء الرواد ، صلة هذا الخيال بعالم الواقع الحسى. ومن هنا اصطدم هذا بفكرة عدم الرضا عن الواقع ، والحنين إلى عالم آخر، هذه الفكرة التى كانت أساساً مهماً من أسس الدعوة الرومانتيكية كلها.

ولقد كان الشعراء الرواد قادرين بطاقاتهم الشعرية العظيمة علي تغطية مثل هذه الشبهة وغيرها ، واستطاعوا أن ينتجوا شعراً عظيماً مقنعاً حين قصروا اتصالهم بواقع الحس علي الأشياء الجميلة والخالدة فيه ، كالطبيعة التي عاشوا دائماً بالقرب منها ، وكحب الأشياء التي لها قيمة باقية في عالم الحس . ولكن فترة الرواد العظام انتهت ، وأتي بعدهم أتباع ليسوا علي مستوى الرواد في

قدراتهم الفنية والطبيعية فظهرت لديهم الشبهات ، التي كانت تحيط بالدعوة الرومانتيكية من الأساس ، واضحة عارية لا تجد من يدافع عنها. ولعل خير مثال على هؤلاء الأتباع إدجار آلان بو الذى انتهي إلى الإسراف فى الهروب من عالم الواقع إسرافاً عجز معه عن إدراك العلاقات التي تربط بين عالمه الخاص والعالم العادي. وكانت النتيجة أن شعره اقترب من الحقيقة بطريقة خائفة مترددة لايصلح معها أن يكون سجلاً لتجربة الشاعر مع الطبيعة كما كان الحال بالنسبة لشعر الرواد. وهو مثال للشعر الرومانتيكى فى فترة ضعفه حين يسمح الشاعر لعالم ما وراء الحس أن يستغرقه إلى الحد الذى لا يهتم فيه إطلاقاً بما يحدث فى الخارج مرتبطاً بزمان ومكان معينين [1] .

إن الرومانتيكية بتعليقها أهمية كبرى على « الذات » ، وجعلها محور اهتمامها قد سمحت للفرد أن يصنع قوانينه الخاصة، ويحاول فرضها على العالم كله . ومعنى هذا أنها لم تعلق أهمية تستحق الذكر على القوالب والأسس الفنية التى أرسى قواعدها الشعراء الممتازون على مر التاريخ ، وبعبارة أخرى لم تهتم بالتقاليد الاهتمام الواجب . ونتيجة لذلك كان الشاعر الرومانتيكى فى مكان أقل حصانة من المكان الذى كان فيه شعراء التقاليد من أمثال فيرجيل الرومانى، وملتن الإنجليزى ، وغيرهم ممن استعانوا بالنظرات المسلمة فيما يتصل بطبيعة الشعر. وليس معنى هذا أن فيرجيل كان قادراً علي كتابة « الإلياذة » أو أن ملتن كان قادراً على كتابة « الفردوس المفقود » بوحى من هذه التقاليد فحسب ، فموهبتهما الشعرية هى الأساس الأول ، ولكن التقاليد الشعرية التى قدمها لهما التراث الإنسانى أعطتهما ، ولا شك ، عوناً فعالاً .

وثمة خطر آخر كان يتهدد الفكرة الرومانتيكية ، وهو الغموض الذى كان يحيط بها عند ارتياد ما سموه بعالمهم الخاص . وقد استعانوا على توضيح هذا الغموض باستعمال الأساطير ، ووضع تجاربهم في إطارها، فحققوا قدراً كبيراً من النجاح الذى نجده مثلاً في « كبلاخان » لكوليردج ، و « بروميثيوس طليقا » لشيللى . لكن خطر هذا الغموض كان يتضح حين لا تستعمل الأساطير ،

(١) Bowra, M., The Romantic Imagination, pp. 273, 274.

ويحاول الشاعر أن يقول ما يريد أن يقوله في عبارات وصفية مباشرة. هنا كانت التجربة الرومانتيكية تبدو مغلفة بالضباب ، ولم يستطع التكرار أو الجرس الصوتي الذى كانوا يلجأون إليه أن يعطيها الوضوح اللازم (١).

هذه هى بعض الأخطار التي أحاطت بالدعوة الرومانتيكية ، والتي ازدادت وضوحاً في ضوء التطور السريع نحو الموضوعية الذى أصاب الحياة فى العصور الحديثة . وقد كشف هذا التطور عن النقص الشديد الذى تعانيه الرومانتيكية ، وعدم صلاحيتها لأن تكون استجابة فنية مناسبة للعصر النقدى العلمي الذى نعيش فيه . ونتيجة لذلك كان انتقاض هذه الدعوة ، وكان طبيعياً بما فيه الكفاية أن يكون هذا الانتقاض متجهاً نحو مهاجمة العنصر الذاتى والدعوة إلى إرساء أسس موضوعية لمفهوم الشعر .

وقد ظهر الانتقاض على الفكرة الرومانتيكية أولاً عند ماثيو أرنولد، وبخاصة فى مقالته « وظيفة النقد » التى هاجم فيها كل ما هو شخصى وخاص ، وانتقد الشعراء الرومانتيكيين بشدة ، ودعا إلى بعض المقاييس الموضوعية . وفى مكان آخر من نقده سمى الشعر « نقد الحياة » ، وقرر هذه الفكرة فى معرض حديثه عن شعر وردزورث قائلاً : « من المهم أن نتمسك بأن الشعر في أعماقه نقد للحياة . وعظمة الشاعر تتجلى في تطبيقه الأفكار على الحياة تطبيقا قوياً وجميلاً (٢)» فهذا النص يحتم أن يعمل الشاعر من خلال العالم المخصوص لا من خلال الأفكار المجردة ، وهو ينعى، بطريق غير مباشر، على الرومانتيكية فقدانها هذا الاتصال بالعالم المحسوس فى كثير من الحالات ، بانطوائها على الذات ، الأمر الذى جعلها غير قادرة على تحقيق جوهر الشعر فى نظره ، وهو تطبيق الأفكار على الواقع .

لكن أرنولد لم يكن بحال من الأحوال قادراً على وضع ملاحظاته تلك في نظام موضوعي ثابت ، أو فى فكرة كلية تحدد المعالم الموضوعية التى يريدها للشعر. كذلك لم يكن العصر الفيكتوري الذى عاش فيه عصراً ثورياً ، وإنما كان

(١) Ibid, pp. 275 ff.

(٢) Arnold, M., Essays In Criticism, p. 85.

عصـراً متقلباً تنبـه لبعض المآخذ فى التـراث الشـعري الرومانتيـكى ، وأخذ عنه فى الوقت نفسـه كثيـراً من خصائصـه. وهكذا كان أرنولد صـورة لعصـره ، فـهو على وعى بالثغـرات الكثيرة الموجودة فى التـراث الرومانتيكى ، ولكنه فى الوقت نفـسه مـتـأثر أبعـد التـأثر بهـذا التـراث ، ومـن ثم فـهـو لا يسـتطيع الـفكاك من أسـره ، أو بعبارة أخرى لم يكن ليسـتطيع أن ينفصل عنه انفصـالاً يتيح لـه التفكير الموضـوعى فيه بشكل يمكنه من تكوين نظرية متكاملة للمـوضوعية كما يتصـورها . يقول الناقد الإنجليزي المعاصر ليفيز : إن أرنولد عـاش فى عصـر « كان الماضى فيه شيئاً قـديماً، وكـان المسـتـقبل شـيـئاً لـم يولد بعـد . ولم تخـتلف اسـتـجـابة أرنولد لحـالة العصر اختلافاً جذرياً عن استجابة بقية أبناء هذا العصر » (١).

وقـد خطت فكرة « الموضــوعـيـة » فى الـشـعـر خطـوة كـبـيـرة عـلى يد «البـرنـاسـيين» الذين مـثـلوا رد فـعل عنيـفاً للحـركـة الرومـانتـيكيـة ، وقـد رفض البرناسيـون الشـعر الذاتى، ونادوا بتركيـز الجهود على شـعر مـوضـوعى لا تتضح فـيه شـخـصـية الشـاعـر . وقد عـقـد رائد هذه المدرسـة تيـوفيل جـوتيـه شـبهـاً بين الشـاعر والمثال ، وأصبح هذا الشبه شعاراً للبرناسية كلها . ونتيجة لذلك كان هناك اهتمام شديد بالشكل الشعرى والصبغة الفـنية، فالقصيدة ينبغى أن تنحت نحتاً ، والشـعر ينبغى أن يحتل مكانه المناسب بين الفنون الجميلة الأخرى.

كذلك تديـن النظرية الموضـوعية كمـا أرسى قواعـدها إليوت ، مما سـأتحدث عنه بـعـد قـلـيل ، لأفكار هيـوم Hulme وإزرا بـاونـد Pound الذى دعـا إلى مـا سـمـاه «التـصـويرية » Imagism فى الشـعـر ، وأصـبح المصطلح مـعـبـراً عن اتجـاه هؤلاء الثـلاثة . وهذه المدرسـة «التـصـويرية » تدين بدورها للرمـزيين الفرنسـيين الذين رفـضـوا «الكليـشـيـهـات »الشـعـرية ،كمـا كـانت البـلاغـة والجـزالة والخـطابة التى استعملها مقلدو فيكتور هـوجو تـسبب لهم الاشـمئزاز. وقد دعا « التصـويريون » إلى أن يودع فى الصـورة الشـعرية دقة اللغة ، ووضـوح الرؤية ، وتركيز الفكرة.

كان هيوم قليل الإنتاج، ولكنه كان واسـع التـأثير ، وقد دعا إلى ربط الحـاضر بالتـقـاليـد الكلاسـيكيـة دعـوة شـبـيـهـة بدعـوة إليـوت التـى سـيـعنى هـذا الـفـصل

(١) Leavis, F.R. New Bearings In English Poetry, p. 22.

بتوضيحها، الأمر الذى يمكن معه اعتبار دعوته أساساً لدعوة إليوت . وهناك نقاط معينة تتركز فيها فكرة هيوم التى أسهم بها فى تطور مفهوم الشعر ، واتجاهه نحو الموضوعية. من هذه النقاط إنكاره لما يسمى بالموضوع الشعرى ، وتركيز الأهمية كلها في القالب الشعرى ، ومنها إصراره على أن شغل الشاعر الشاغل ينبغى أن يكون الصنعة الفنية لا التعبير الشخصى، وذلك يكون بإدراك الأبعاد الدقيقة لما يرى ، سواء أكان هذا الذى يراه شيئاً فى الخارج، أم فكرة فى الذهن، ومنها أن الشعر مسألة صور ومجازات، والمجاز يحول المعانى المحسوسة إلى صور، وأما التعبير النثرى فهو وعاء قديم تتسرب منه المعانى ، والصور فى الشعر ليست مجرد حلية ، ولكنها جوهر لغة الشعر ، وهى التى تفرق بين لغة الشعر ولغة النثر[1].

أما باوند فقد قال إن كتابة الشعر ينبغي أن يهتم بها كما يهتم بكتابة النثر الجيد ، سواء فى ذلك ما كان منه بسيطاً كنثر موباسان ، أو صعباً كنثر ستاندال. وقد هاجم « الكليشيهات » والتعبيرات المعدة ، وقال إن المخرج الوحيد من كل ذلك يكون بتحري الدقة، وبالاهتمام المركز من جانب الإنسان بما يكتب ، أو بعبارة أخرى كما يقول « الموضوعية ولا شيء غير الموضوعية » . أما التعبيرات الغائمة، والمحسنات والإيقاع الآلى فلا مكان لها فى الشعر .

وقد وضح باوند طريقته التصويرية فى فهم الشعر بوسيلة طريقة الكتابة الصينية التى تعتمد على الشخوص التى ترمز إلى المعانى. وإعجابه بالطريقة الصينية إنما يرجع فى الأساس إلى أنها طريقة تصويرية ، فهو يقول إن الصينيين إذا أرادوا مثلاً أن يكتبوا عبارة « الرجل يرى الحصان » فإنهم يتبعون طريقة طبيعية ، فأولا يرى رجل واقف على قدمين ، ثم يرى وعيناه تجوبان المكان ، ثم يرى جسم ضخم يرمز له بساقين تجريان أمام العين، ثم يجرى تعديل فى صورة العين ، وتعديل فى صورة الرجلين اللتين تجريان ، واللتين لا يمكن للإنسان أن ينساهما متى رآهما ، وأخيراً يقف حصان على أربع أرجل. وهكذا أتاحت الطريقة الصينية لباوند مثالا لرأيه فيما ينبغى أن تكون عليه لغة

(١) Wimsatt and Brooks, Literary Criticism, p. 657 ff.

الشعر . كذلك يرى باوند أن الشاعر ينبغى أن يكون فى موضوعيته مثل العالم . وما الشعر فى رأيه إلا نوع من « الرياضيات الفنية » (١).

لكن أبا المفهوم الموضوعى للشعر بحق ، والشاعر الناقد الذى خلص الجو الأدبى من أسر التفكير الرومانتيكى كلية ، وبلور التفكير الموضوعى حول الشعر فى نظرية واضحة، وحدد معنى الشعر الحديث عن طريق النقد النظرى والإبداع الشعرى، هو الشاعر الناقد ت . س . إليوت . ولقد بلغ من سيطرة شخصية إليوت على الجو الأدبى بوصفه رائداً للمفهوم الحديث للشعر ، ومؤثراً أبعد التأثير فى مفهوم الثقافة عموماً فى العالم الغربى، أن أصبح شبيهاً بالشخصيات الأسطورية حتى فى أثناء حياته ، وذلك قبل موته سنة ١٩٦٤.

كانت ثقافة إليوت تضرب بجذورها فى التراث الكلاسيكى ، وكان يحيط إحاطة الخبير بالفكر الأوربى فى جميع عصوره، متمكناً بصفة خاصة من الفكر الأوربى الحديث، وقد كان إليوت متأثراً بمجموعة الشعراء الإنجليز المعروفين بالشعراء « الميتافيزيقيين » (٢) ، فى القرن الثامن عشر، من أمثال جون دن ومارفيل وكليفلاند ، كذلك كان للرمزيين من أمثال بودلير وفلوبير أثر بالغ عليه . هذا بالإضافة إلي أصحاب المدرسة « التصويرية » التى هو أحد أعضائها من أمثال هيوم وباوند اللذين سبق الحديث عنهما .

قاد إليوت الثورة فى عالم الشعر فى القرن العشرين فقلب وجه الصورة فى كل من انجلترا وأمريكا ، ثم أثر فى أوربا ، بل أثر فى شعر القرن العشرين على نطاق العالم كله . يقول وليم كارلوس وليمز ، شاعر أمريكى وناقد حديث :

---

(١) Ibid., p. 662 ff.

(٢) كان الشعراء الميتافيزيقيون يعنون بمعالجة القضايا الروحية والفلسفية . ومن أهم خصائص شعرهم أنه يستخدم لغة قريبة من لغة الحياة العادية ، ويزاوج بين العاطفة والذهن . وقد طغى التغير فى الذوق فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على شهرة الشعراء الميتافيزيقيين ، ولكن الاتجاه الذهنى والبحث فى أرجاء النفس الإنسانية ، وهما من سمات القرن العشرين ، أحييا الاهتمام بالشعراء الميتافيزيقيين.

«إن قصيدة «الأرض الخراب» (نشرها إليوت سنة ١٩٣٢) ، قد اكتسحت عالمنا ... وقد أعادنا إليوت بها إلى حجرة الدراسة من جديد» [١] .

ولعل من الصفات التى لا يشارك فيها إليوت الكثيرون أنه مفكر تقليدى مجدد، والتناقض الذى قد يبدو فى هذا الوصف تناقض ظاهرى فحسب ، ذلك لأن دعوته المعروفة إلى التقاليد لم تكن بحال من الأحوال دعوة إلى السير على نهج التقاليد الكلاسيكية كما فعل الكلاسيكيون الجدد فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وإنما كانت دعوة إلى إدراك الروح السارية فى التقاليد ، والتى تجعل منها وحدة تكتمل حلقاتها باندماج فكر العصر فيها. ومن ناحية أخرى فإن فكر العصر لا يفهم إلا إذا نظر إليه بوصفه حلقة مكملة لهذه التقاليد من جهة كونه امتداداً ضرورياً لها. إن الارتباط بالتقاليد، والدعوة إلى الاستفادة من عنصرى الثبات والنظام الموجودين فيها، لم يطغ لحظة عند إليوت على الدعوة إلى الارتباط الشديد بواقع الحاضر الحى، وتمثله تمثلاً صحيحاً . إن عصرنا الذى نعيش فيه هو عصر الذهن والذكاء والعضوية والموضوعية، وإذا كان الشعر ترجمان العصر فلابد أن تتجلى فيه هذه الصفات . ومصداقاً لهذا كله فإن فكر إليوت يعكس مجد الإغريق وعظمة الرومان كما يعكس العصور الوسطى ، وعصر النهضة ، وأخيراً يعكس نبض الحياة العادى فى حياة كل يوم فى أوربا الحديثة.

يرفض إليوت رفضاً مؤكداً الفكرة الرومانتيكية فى مفهوم الشعر من أنه تعبير عن العواطف الشخصية ، بل إنه يرفض الرومانتيكية برمتها، وهو يعرض رأياً متشدداً ضد الرومانتيكية فى مرحلة متقدمة جداً من كتاباته؛ إذ يقول فى كتابه « الغابة المقدسة » ، الذى نشر أول مرة سنة ١٩٣٠ ، ما يأتى : «إن العنصر الباقى والجيد فى الرومانتيكية هو عنصر حب الاستطلاع ، حب الاستطلاع الذى يدرك أن أية حياة إنما تكون مشوقة وغريبة دائماً إذا غصنا فيها بدقة وعمق. والرومانتيكية طريق مختصر إلى الغرابة التى لا ترتبط بالواقع ، وهى تنتهى بأتباعها إلى العودة إلى أنفسهم. وقد كان لدى جورج واندام حب استطلاع ، ولكنه استخدمه بطريقة رومانتيكية: لا ليتعمق به الواقع ، ولكن ليكمل به المعالم

(١) Hall, D., Contemporary American Poetry (ed.,) p. 18.

المتنوعة للعالم الذى صنعه لنفسه. وقد يكون مفيداً أن نخرج من الأدب إلى السياسة ، ونبحث عن مدى إسهام الرومانتيكية فى حركة الاستعمار ، نبحث إلى أى مدى كان فى الرومانتيكية خيال الاستعماريين ، وإلى أى مدى انتفع بها دزرائيلى. ولكن هذه مسألة أخرى. وقد يكون هناك كثير يقال فى جانب الرومانتيكية فى الحياة ، ولكن لا مكان لها فى الآداب » (١).

وقد هاجم إليوت رأى وردزورث السابق فى أن الشعر تعبير عن المشاعر الغلابة، أو أنه استعادة للمشاعر فى حالة سكينة؛ فهو يقرر أن هذه الصيغة، للعواطف المستعادة فى حالة سكينة، ليست صيغة ملائمة للتعبير عن مفهوم الشعر ، فالشعر عنده ليس عواطف ، ولا استعادة ، ولا سكينة، وإنما هو تركيز لمجموعة هائلة من التجارب ، ثم شىء جديد تماماً ينتج عن هذا التركيز ، وهذا التركيز لا يحدث عن وعى أو قصد ، وإن كان الوعى والقصد موجودين فى حالات كثيرة فى مرحلة الكتابة الشعرية . ويمضى إليوت قائلاً : إن مسألة الوعى وعدمه هذه هى التى تحدد قدرة الشاعر ، فالشاعر الردىء هو الذى يكون واعياً حين ينبغى أن يكون غير واع ويكون غير واع حين ينبغى أن يكون واعياً ، وهو فى كلتا الحالتين من الرداءة يتجه إلى التعبير عن عواطفه الشخصية. وينهى إليوت كلامه هذا فى دحض الدعوة الرومانتيكية بعبارات مشهورة يقول فيها إن الشعر ليس تعبيراً عن العواطف ، ولكنه هروب من العواطف ، كما أنه ليس تعبيراً عن الشخصية ، وإنما هو هروب من الشخصية . ولكنه يعقب على ذلك بتحفظ مهم حين يقول إن أصحاب العواطف الخاصة ، والشخصية الخاصة هم وحدهم الذين يعرفون كيف يهربون منها (٢).

وفى تقويمه لشعر الشاعر الرومانتيكى وليم بليك ينتقده من هذه الزاوية، وهى اتجاهه الفردى، واستغراقه فى التعبير عن شخصيته . يقول فى هذه الناحية : إن بليك كانت له فلسفته الخاصة به . ورؤيته الشعرية الخاصة به ، وبصيرته الخاصة به، ووسائله الفنية الخاصة به . ويقول : إن بليك علق على هذه الأشياء الخاصة أهمية تفوق الحد الذى ينبغى أن يقف عنده الفنان فى تعليق

(١) Eliot, T.S., The Sacred wood, pp. 13,32.

(٢) Eliot, T.S., Selected Prose, p. 29.

الأهمية على قدرته الخاصة ، ومن ثم اتجه اتجاهاً فردياً ، ومال إلى عدم الاهتمام بالقالب الشعرى . لقد كان لديه إحساس أصيل باللغة وموسيقاها ، وكانت لديه قدرة على الرؤية الخيالية ، ولكنه لدى وليم بليك ، كما يقول إليوت ، قدرة على فهم الطبيعة الإنسانية، وكان لم يضبط كل ذلك باحترام الأسباب الموضوعية، موضوعية العلم ، وباحترام الإحساس العام . لقد كان بليك عبقرية ينقصها إطار من الأفكار العامة المقبولة التى تحميها من الخوض فى الفلسفة الخاصة ، وتوجهها إلى الاهتمام بمشكلات الشعر الأساسية (١).

ورفْض إليوت للرومانتيكية مرتبط برفضه للفكرة « الليبرالية » التى كانت تقول بأن الهدف الأساسى للإنسان هو تطوير شخصيته تطويراً كاملاً . وقد ترتب على هذه الفكرة القول بأن السلطة الوحيدة التى ينبغى أن يخضع لها الإنسان هى سلطة صوته الداخلى ودوافعه الشخصية . ونتيجة لهذا الرفض من جانب إليوت فإنه لم يتحمس كثيراً حتى لشعر الرواد الكبار من الرومانتيكيين . وكان كثير من الشعر الرومانتيكى فى نظره مناسباً للذين يبحثون عن أحلام اليقظة فى الشعر . لقد كان يرى أن الرومانتيكيين جنوا على الشاعر حين حطموا الاعتقاد فى سلطة فنية مركزية يدين لها الشعراء جيعاً بالولاء، والاعتقاد فى مستويات موضوعية ثابتة يتفق الناس جميعاً على الحكم بها على الشعر. إن نوعاًما من النظام مسألة ضرورية فى نظر إليوت . وذلك من أجل الوصول إلى فن ناضج، له قدرة على الكشف عن الأهمية الكامنة فى الواقع الملموس ، وإدراك العلاقة بين العناصر المتفرقة والمتباينة فيه . إن مثل هذا الفن الذى يهدف إلى توضيح الترابط فى عالم يبدو أنه خال من الترابط، والكشف عن المعنى فى عالم يبدو أنه خال من المعنى ، لابد أن يكون هو نفسه مترابطاً (٢).

كذلك فإن رفض إليوت الشعر الرومانتيكى ، شعر التعبير عن الشخصية ، يعنى رفضه للمنهج « البيوجرافى » فى النقد ، منهج تفسير الأدب على أساس من حقائق حياة المؤلف ، أو الظروف الشخصية التى أحاطت بإنتاج عمل فنى ما .

(١) Eliot, The Sacred wood, pp. 155-158.

(٢) Maxwell, D.E.S., Poetry of T.S. Eliot, pp. 17-20.

يقول إليوت معلقاً على رأى أنصار هذا المنهج : « أما أنا فأستطيع أن أقول إن المعلومات المتعلقة بمنابع القصيدة ليس من الضرورى أن تساعد على فهم هذه القصيدة ، بل إن كثيراً من المعلومات المتصلة بأصول القصيدة قد يعطل اتصالى بها ، ولا أشعر بالحاجة إلى أى ضوء يلقى على « قصائد لوسى » (لورد زورث) أكثر من الأشعة التى تنشرها القصيدة نفسها » (١).

ويزيد هذه الفكرة توضيحاً فى موضع آخر من كلامه فينادى صراحة بعدم الخلط بين السيرة الذاتية والنقد، ويحدد فائدة منهج السيرة الذاتية بأنه قد يفتح الطريق لمزيد من الفهم، ولكنه يضيف فى الحال خطراً لهذا المنهج فيقول إنه حين يوجهنا نحو الشاعر يقودنا بعيداً عن الشعر . وهو يفصل هنا بين مرحلتين من مراحل النقد ، مرحلة الفهم ، ومرحلة التقويم . وحقائق السيرة الذاتية قد تكون مفيدة كما قرر فى المرحلة الأولى ، ولكنها غير مفيدة فى المرحلة الثانية . فإذا استحضرنا فى الذهن أن المرحلة الأولى مرحلة تمهيدية فى الواقع ، ولا تدخل فى صميم عمل الناقد الأدبى، من حيث هو ناقد أدبى، لأنها تتصل بوقائع تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، صح عندنا مقدار القيمة الضئيلة التى يعلقها إليوت على منهج السيرة الذاتية . يقول إليوت : « يجب ألا نخلط بين المعلومات والحقائق الخاصة بالفترة التى عاش فيها الشاعر، وحالات المجتمع الذى عاش فيه ، والأفكار السائدة فى عصره التى ضمنها كتاباته، وحالة اللغة فى زمنه - يجب ألا نخلط بين ذلك كله وبين فهم الشعر. ومثل هذه المعلومات قد تكون تمهيداً ضرورياً لفهم الشعر ، بل إن لها فائدة فى ذاتها بوصفها تاريخاً ، ولكنها ، فيما يتعلق بتقويم الشعر ، تدلنا على الطريق فحسب ، ويجب أن نمضى فى طريقنا معتمدين على أنفسنا بعد ذلك (٢).

هكذا يضع إليوت، بحملته على العواطف الشخصية ، بوصفها القيمة الكبرى المنعكسة فى شعر الشاعر من وجهة النظر الرومانتيكية ، وبتوجيهه الأنظار بقوة من الشاعر إلى الشعر، أسس النقد الموضوعى الذى يرى فى الشعر

---

(١) Eliot, T.S., On Poetry and Poets, p. 112.

(٢) Ibid., p. 117.

بناء فنياً مستقلا يأخذ رحلته فى الزمن بحياة ذاتية لا تعتمد إطلاقاً على مؤلفه أو ظروف تأليفه؛ ويرى فى النقد عملا موضوعياً يجعل هدفه الشعر لا ما حول الشعر من حقائق غير شعرية . إن العمل الفنى لديه شيء جديد مختلف تماماً عن المادة الأولية التى يتكون منها ، وكلما كان الشاعر ناضجاً كان قادراً على الانفصال عن شخصيته الخاصة فى حالة الإبداع الفنى ، بحيث تكون هناك شخصيتان ، شخصية تحس وتجرب وتكون المادة الأولية للشعر ، ثم شخصية أخرى تحول هذه المادة الأولية إلى قالب فنى .

ويعتقد إليوت أن الوصول إلى هذه المرحلة الموضوعية فى الشعر مسألة صعبة ، وأن كثيراً من الشعراء يستطيعون التعبير عن المشاعر الخاصة القوية ، ولكن قليلاً منهم هم الذين يقدرون على جعل هذه المشاعر من الأهمية بحيث تكتسب حياة جديدة فى داخل القصيدة لا فى تاريخ الشاعر .

هى إذن مرحلة نضج يصل إليها الشاعر بعد أن يمر فى حياته بمراحل من عدم النضج إحداها التعبير عن العواطف الشخصية على طريقة الرومانتيكيين . والشاعر الجيد ، وكذلك تاريخ الشاعر نفسه ، ينبغى أن يتطور نحو هذا الهدف الكبير بالانتقال من الذاتية إلى الموضوعية .

ويقسم إليوت الذوق الشعرى إلى مراحل ثلاث يصل كل مرحلة منها بفترة زمنية معينة من عمر الإنسان، أعلاها فى نظره بالطبع المرحلة الموضوعية. وهو يضرب لذلك مثلاً بنفسه فيقول إن إعجابه بنوع الشعر الذى يعجب به الصبيان الصغار ، وهى المرحلة الأولى من المتعة التى يعجب فيها الصبيان ببعض الشعر المشهور فى تاريخ الأمة . والذى يقدم إليهم على أنه جزء من التراث يجب أن يعيه الصبيان ، قد انتهى عنده فى حوالى سن الثانية عشرة. ثم أعقب ذلك فترة لم يكن له فيها اهتمام بالشعر على الإطلاق . وفى حوالى الرابعة عشرة قرأ « عمر الخيام » لفتزجيرالد فكان ذلك تحولا فى حياته جعل العالم يبدو له على حد تعبيره « جديداً ملوناً بألوان زاهية ، حلوة ومؤلمة » ، وقد جعله هذا التحول يقضى فترة المراهقة مع الرومانتيكيين، بيرون وشيللى وكيتس وروزيتى وسونبرن .

وقد امتدت هذه الفترة لديه حتى سن التاسعة عشرة . وكانت فترة تمثل سريع يتغير فيها الذوق بشدة ، ولا تعرف بدايتها من نهايتها . وهى فترة متعةحادة ، كما يرى إليوت ، تغزو فيها قصيدة معينة أو شعر شاعر معين ، وعى الشباب ، وتسيطر عليه تماماً، وليست هناك فرصة لرؤية هذه الأعمال الأدبية على أنها أشياء لها كيان بذاتها ، وإنما نراها تماماً من خلال نفوسنا . وكثيرون منا لا يتقدمون بعد هذه المرحلة ، ويكون الشعر الذى يستعيدونه فى مراحل حياتهم المتأخرة مجرد ذكرى عاطفية من ذكريات المتعة فى عهد الصبا. وهم فى ذلك يشبهون الذين لا يستطيعون أن يتقدموا نفسياً عن فترة الطفولة الأولى فيختل التوازن بين عمرهم العقلى والنفسى من ناحية، وعمرهم الزمنى من ناحية أخرى .

أما المرحلة الثالثة وهى المرحلة الموضوعية من المتعة الشعرية فهى مرحلة اكثر نضجاً كما يراها إليوت ، ونحن نصل إليها عندما نقلع عن التعرف على أنفسنا فى الشاعر الذى نقرأ شعره . فى هذه المرحلة تكون حواسنا النقدية متيقظة تماماً، وتكون على وعى بما يمكن أن يقدمه لنا شاعر ما ، وما لا يمكن أن يقدمه . وفى هذه المرحلة ندرك أن القصيدة لها وجودها الخاص المستقل عنا، وأنها كانت موجودة قبل أن نقرأها ، وستظل موجودة بعد ذلك [١].

وفى سبيل التخلص من المرحلة الذاتية فى الشعر ، والوصول إلى مرحلة النضج، المرحلة الموضوعية، دعا إليوت دعوته الشهيرة إلى التقاليد ، هذه الدعوة التى مرت لمحات منها فى نقده للرومانتيكيين ، ويعلق إليوت، فى دعوته هذه، أهمية بالغة على التقاليد الفنية ، وعلى ضرورة الإحساس بالماضى فى الحاضر ، بمعنى أن يحيا الماضى فى الحاضر بتقاليده ومعالمه العامة الثابتة، فيكون له أثر كبير فى توجيه هذا الحاضر . لكن هذا ليس معناه أن الحاضر تقليد للماضى لا يزيد على أن ينسج عن منواله ، وإنما معناه أن الحاضر امتداد حى للماضى يستفيد منه ، ويفسره ، بل وينبغى أن يعدل منه، وعنده أن الشعر لا يعرف ما يسمى بالأصالة الكاملة التى لا تدين للماضى بشىء، ومع ذلك فإنه عندما يوجد

(١) Eliot, T.S. The Use of Peotry and The Use of Criticism, pp. 32-34.

شاعر عظيم مثل دانتى أو شكسبير أو جوته يتغير مستقبل الشعر الأوربى برمته ، وتتم أشياء معينة على يد مثل هذا الشاعر ، ويكون ذلك بصفة نهائية .

وهكذا يضيف مثل هذا الشاعر شيئاً إلى النسيج المعقد الذى ينسج منه مستقبل الشعر. إن العاطفة الفنية ، كما يقول إليوت ، عاطفة موضوعية ، ولا يستطيع الشاعر أن يصل إلى هذه الموضوعية إلا إذا استسلم كلية للعمل الذى هو بسبيل إنجازه. والطريقة الوحيدة التى يعرف بها الشاعر ما ينبغى عليه أن ينجز هى أن يعيش لا فى الحاضر فحسب بل كذلك فى اللحظة الحية من الماضى، وأن يكون على وعى بما كان وما هو كائن بالفعل . وهكذا تتضح ميزة إليوت التى تجعل منه تقليدياً مجدداً كما سبقت الإشارة إلى ذلك (١).

ويمكن أن ترى فكرة إليوت عن الموضوعية متبلورة فى قوله عنها إنها «قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها فى خلق رمز عام » (٢). وهذا الرمز العام هو ما عبر عنه إليوت بأنه « معادل موضوعى » للمشاعر . وقد استعمل إليوت هذا المصطلح أول مرة فى مقال له عن مسرحية «هاملت» لشكسبير سنة ١٩١٩ . ويرى إليوت فى هذا المقال أن مسرحية «هاملت» مسرحية غير ناجحة من الناحية الفنية ، وذلك لأنها عجزت عن أن تضع لنا عواطف المؤلف فى « معادل موضوعى » . وذلك على العكس من بعض مآسى شيكسبير الأخرى الناجحة التى تتحقق فيها نظرية « المعادل الموضوعى » هذه بصورة واضحة . ويشرح إليوت ما يقصده بهذا المصطلح على النحو التالى : « إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى قالب فنى إنما تكون بإيجاد « معادل موضوعى » لها . وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات أو موقف ، أو سلسلة من الأحداث ، تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة ، بحيث تتفجر هذه العاطفة فى الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة فى تجربة حسية » (٣).

(١) Eliot, T.S., Selected Prose, pp. 23,29,30.

(٢) Ibid., p. 189.

(٣) Ibid., p. 102.

هذه هى الأسس العامة للموضوعية كما نادى بها إليوت . والواقع أن هذه الأسس قد حكمت إنتاج إليوت الشعرى إلى حد بعيد ، ومثل هذا الكلام يمكن أن يقال عن إنتاجه النقدى. فقد أحيا إليوت المسرح الشعرى راجياً أن يصل فى هذا القالب الفنى الموضوعى إلى ما يريد . وقد ساعده اتخاذ القالب المسرحى وسيلة للتعبير الشعرى على البعد عن التعبير الفردى ، وكان تعبيره فيه عن طريق بناء الحدث ، والكلام من خلال الشخصيات المسرحية التى يطورها ويجعلها ، على حد تعبيره ، وعاء للمشاعر ، أو معادلاً موضوعياً لها. فى هذا المجال كتب إليوت مجموعة من المسرحيات الشعرية التى أخذت طريقها فى الحال إلى عالم الأدب الرفيع مثل « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، و «اجتماع شمل العائلة » ، و « حفلة الكوكتيل » . وقد أسهمت هذه المسرحيات ، إلى جانب مسرحياته الأخرى ، فى إعادة الثقة بالمسرح الشعرى الذى كان قد مات بالفعل منذ عصر شكسبير .

وكما حاول إليوت تطبيق نظريته فى الشعر فى إنتاجه فى القالب المسرحى حاول تطبيقها أيضاً فى شعره غير المسرحى؛ فهذا الشعر يتجه أيضاً إلى الاعتماد على أساس ذهنى يجعل منه مجهوداً تنظيمياً ، وقالبا موضوعياً متماسكاً . وهو أيضاً يتجه إلى خلق شخصيات يعبر من خلالها، وهى شخصيات حية تبقى فى ذهن القارئ وفى نفسه مثل شخصية بروفروك Pruforck، وإلى جانب هذا احتفظ فى شعره غير المسرحى بعنصر قصصى درامى ، وبنى كثيراً منه على إشارات تاريخية وأسطورية ساعدت على توضيح بنائه الموضوعى ، وجعلت منه قالباً فنياً موازيا لما يثير من موضوعات ، ولما يحيى من أساطير ، وليس مجرد تعبير عن بعض المشاعر الخاصة المتصلة بهذه الموضوعات ، أو هذه الأساطير، وأوضح أمثلة لهذا فى شعر إليوت قصيدته التى اشتهر بها « الأرض الخراب »، وكذلك قصائده فى « أربعاء الرماد ».

أما نقده فيدور جزء كبير جداً منه حول الدعوة إلى الموضوعية فى الشعر والنقد معاً . ولعل الصفحات السابقة قد استخدمت من نصوصه النقدية ما فيه الكفاية فى الدعوة إلى موضوعية الشعر. والحقيقة أن الدعوة إلى موضوعية الشعر وموضوعية النقد مسألتان مرتبطتان عنده أشد الارتباط ، بحيث يمكن القول بأن إحداهما لا تتصور ولا تتم بدون الأخرى . وحديثه عن النقد التأثرى

يشبه حديثه عن شعر العواطف الشخصية ، وكلاهما مرفوض من وجهة نظره. وهو يعزو الحديث عن الشعور ، والانطباعات ، وما إلى ذلك من طرق النقد التأثرى ، يعزوها إلى عدم المعرفة . « عندما تكون معرفتنا معدومة ، أو ليست كافية ، فإننا نتجه دائماً إلى وضع الشعور موضع الفكر » . والنقد الذى يجعل همه التعبير عن العاطفة نقد ردىء فى نظره [1]. ويتصل بهذه النقطة أيضاً مهاجمته للاستعانة فى النقد بأمور ليست فى حقيقتها من النقد فى شىء. وقد قررت فيما سبق رأيه بالنسبة لحقائق حياة المؤلف، أو للظروف التى كتبت فيها القصيدة، وأضيف هنا وقوفه ضد النقاد الذين يستعينون بالتاريخ أو الفلسفة أو ما إلى ذلك من فروع المعرفة فى نقد الشعر . هؤلاء الذين يبحثون فى الشعر عن تفسير لحقائق التاريخ أو الفلسفة ، أو يريدون منه أن يكون سجلاً لهما . مثل هؤلاء النقاد بعيدون – فى رأى إليوت – عن فهم مهمتهم بوصفهم نقاد أدب ، وهو يقول أنه « من الأحسن أن يسموا مؤرخين أو فلاسفة » [2].

هكذا حدد إليوت معالم النظرية الموضوعية فى الشعر، هذه النظرية التى تعلق أكبر الأهمية على بناء القالب الشعرى ، وترى فى الشعر ذهناً وصنعة ومجهوداً أشبه بالمجهود الذى يتم فى عالم المعمار ، كما ترى فيه دلالات رمزية وأسطورية ، واستقلالا ذاتيا، بحيث لا يحتاج فى تحديد خصائصه والاستدلال على حياته إلى أية عوامل خارجية . وإذا كان الحال كذلك فإن المهمة الأولى للناقد الأدبى هى مواجهة النص مواجهة مباشرة ، وقراءته قراءة فاحصة، والاستعانة عليه بوسائل فنية تمكن من إلقاء أكبر قدر من الضوء عليه ، ومن ثم تتوصل إلى فهم ما فيه من رموز وإشارات . وتضعه فى مكانه الصحيح بالنسبة للنوع الأدبى الذى ينتمى إليه .

بقى أن أتناول هدف الشعر كما تراه النظرية الموضوعية . والحق أن النظرية الموضوعية ترفض ابتداء أن يرتبط الشعر « بهدف » محدد أو « فائدة » محددة ، كا يفهم دعاة ربط الشعر بالأخلاق ، وكما يفهم دعاة ربط الشعر بقضايا المجتمع . ويتجلى هذا الرفض فى قول إليوت إن محاولة ربط الشعر من قريب

(١) Eliot, T.S., The Sacred Wood, pp. 10,15.

(٢) Ibid., p. 16.

بأية مسائل اجتماعية أو دينية محاولة خطرة؛ إذ إنها تفرض على الشعر قوانين ينفذها ، « والشعر لا يعترف بمثل هذه القوانين » (١).

وهناك أثر عام للشعر ، لعل كل النظريات التى عرضتها فى هذا الكتاب تشترك فيه ، وهو أن الشعر يحقق عنصر المتعة ، ولكن السؤال الذى تختلف عليه هذه النظريات هو أى نوع من المتعة ؟ وكيف يحققه الشعر ؟ وتحذّر النظرية الموضوعية ، من جانبها ، من ربط هذه المتعة بأية مكاسب أو فوائد . يقول إليوت: « نحن لا نسأل أنفسنا بعد رؤية قطعة من فن المعمار ، أو سماع قطعة من الموسيقى ، ماذا استفدنا أو ربحنا من رؤية هذا المعبد أو سماع تلك الموسيقى » .

والسؤال المتضمن فى عبارة « فائدة الشعر » سؤال لا معنى له من بعض النواحى . ولكن للسؤال معنى أخر بعيداً عن الطرق التى استعمل فيها الشعراء فنهم ، بنجاح كبير أو قليل ، بهدف التعليم أو الترغيب . فالشاعر يريد ، ولا شك، تحقيق المتعة ، أن يمتع الناس أو يحولهم عن شىء: وهو عادة يكون سعيداً إذا شعر أن هذه المتعة وذلك التحول قد أسعدا عدداً كبيراً من الناس ، كبيراً ومتنوعاً بقدر الإمكان (٢).

والنظرية الموضوعية التى ترى عدم ربط الشعر بأهداف معينة لا تخفى تعاطفها مع نظرية « الفن للفن » ، ولكن ليس معنى هذا أنها تتبنى هذه النظرية ، أو ترى فيها حلا صحيحاً للمشكلة . بل إنها ترى أن هذه النظرية نظرية خاطئة، وهى ليست عملية على الإطلاق. ومع ذلك فهى ترى وراء هذا الخطأ دلالة صحيحة يمكن أن تستخلص من نظرية الفن للفن ، وهى القول بالخطأ الفاحش الذى يرتكبه الشاعر حين يحاول القيام بوظيفة هى وظيفة غيره من الناس (٣).

والحل الذى ترتضيه النظرية الموضوعية حل لا يعلق على الشعر من المهام أكثر مما يحتمل ولا يسلبه من التأثير ما هو له فعلا. وهناك مجموعة من وجوه التأثير ، أو لنقل من « الفوائد » إذا شئنا ، ينبغى أن نكون على وعى بها ، دون أن

(١) Eliot, T.S. The Use of Poetry and The Use of Criticism, p. 139.

(٢) Ibid., p. 13.,

(٣) Ibid., p. 152.

نسلم بأن الشاعر يجب أن يكون ، فى كل زمان وكل مكان ، فى خدمة أى واحد منها . فنظريات الشعر مثلاً لها قدرة على تصفية إحساسنا عن طريق أنها تزيد قدرتنا على الفهم ، ومع ذلك فينبغى ألا نطلب من هذه النظريات أن تكون فى خدمة هذا الغرض ، غرض الإضافة إلى تمتعنا بالشعر، أكثر مما ينبغى أن نطلب من النظرية الأخلاقية أن تكون مقياساً للسلوك الإنسانى أو يكون لها أثر مباشر عليه [1].

ليس محظوراً على الشعر إذن أن تكون له فائدة ، ولكن المحظور أن يكون مفهومنا للشعر نابعاً من تفكيرنا فى فوائده . والشعر « إذا خلد مناسبة اجتماعية ، أو احتفى بمهرجان ، أو ازدانت به مناسبة دينية فبها ونعمت » [2]، ولكن أثره الأهم من هذا ، والذى ينبغى أن نفكر فى مفهومه على هدى منه ، هو أنه قد يحدث ثورات فى الإحساس يحتاج إليها الإنسان من وقت إلى آخر، وهو قد يساعد على كسر الإطار التقليدى الذى لا ينفك يتكون لمقاييس إدراك الأشياء وتقويمها ، وهو يستطيع أن يجعل الناس قادرين على رؤية عالمنا هذا ، أو جزء منه ، رؤية جديدة ، كما أنه يجعلهم ، من حين إلى آخر ، أكثر وعياً بالمشاعر العميقة التى لا نستطيع أن نضع لها أسماء ، هذه المشاعر التى تشكل الطبقة الباطنة العميقة من وجودنا ، والتى نتوصل إلى إدراك كنهها فى حالات نادرة [3].

وليس تأثير الشعر ، على هذا الفهم ، تأثيراً هيناً ، أو لنقل ليست «مهمته» مهمة بسيطة . إن مثل هذا التأثير يتسبب عنه فى المدى البعيد تغيير فى كلام الناس ومشاعرهم وطريقة حياتهم ، سواء أكان هؤلاء الناس يقرأون الشعر أم لا يقرأونه، ويتمتعون به أم لا يتمتعون ، هذا النوع من التأثير البعيد المدى ينتشر على نطاق واسع ، ويكون غير مباشر ، بحيث يصعب تماماً تتبعه والتدليل عليه . وتتبعه فى هذه الحالة يشبه ، كما يقول إليوت ، « تتبع اتجاه طائر ، أو طائرة ، فى سماء صحو؛ فأنت إذا رأيت هذا ، أو تلك ، عندما كان قريباً واحتفظت بعينك عليه وهو يطير بعيداً بعيداً ، فإنك تستطيع أن تحافظ على رؤيته إلى مسافة بعيدة ،

(١) Ibid., p. 143.

(٢) Ibid., p. 155.

(٣) Ioc., cit.

مسافة لا يستطيع أن يصل إليها راء آخر تحاول أنت أن تشير له إليه ». ويستمر إليوت متحدثاً عن تأثير الشعر ومحدداً طبيعة هذا التأثير فيقول إن ذلك يتم عن طريق تتبع هذا التأثير أولاً عند الناس الذين يكون تأثير الشعر فيهم عظيماً، وأخيراً عند هؤلاء الذين لا يقرأون على الإطلاق. ويقول إليوت إن الإنسان إذا فعل ذلك وجد تأثير الشعر فى كل مكان ، أو سيجده على الأقل ، فى نطاق الثقافة الوطنية الحية الصحيحة التى يوجد لكل جزئية منها تأثير متبادل مع الجزئية الأخرى . هذا التأثير الحى فى مشاعر الأمة وفى حياتها وفى لغتها هو الوظيفة الاجتماعية بالمعنى الأعم لهذه العبارة فى نظر إليوت رائد النظرية الموضوعية (١).

تلك هى المعالم العامة لمفهوم الشعر وغايته عند إليوت ، وهو ما أطلقت عليه النظرية الموضوعية . وواضح أننى عرضت لهذه النظرية فى أضيق الحدود ، ولمست ، مجرد لمس ، قضايا تحتمل أبحاثاً عدة . وقد أثارت آراء إليوت هذه جدلاً عنيفاً فى النقد الغربى، واتهمت آراؤه فى التقاليد ، وفى معنى المعاصرة، وفى المعادل الموضوعى، وفى معنى الشعر جملة ، اتهمت بالتطرف أحياناً، والاعتساف أحياناً ، وعدم الوضوح أحياناً، ولكن ذلك لم يمنعها من التأثير الشديد على مفهوم الشعر فى العصر الحديث ، وعلى طريقة التناول الفنى إنشاء ونقداً . وقد ظهر هذا الأثر واضحاً فى اتجاه النقد الحديث كله الذى أصبح ، فى مجموعة ، يؤمن بالموضوعية ، كما يؤمن باستقلال العمل الشعرى عن مشاعر المؤلف ، واستوائه بعد تمامه بوصفه كلا له حركته المستقلة التى لا تعتمد على شىء من التيارات التى اكتنفت ظروف إنشائه وحياة منشئه . ومعنى هذا أن التركيز ينبغى أن يكون أولاً ، بل وأخيراً ، على القصيدة نفسها . ولقد ساعد هذا التركيز على الوصول إلى نتائج طيبة فى التحليل الفنى ، ودراسة العلاقات اللغوية ، وتحديد الخصائص الموضوعية والعضوية للبناء الشعرى ، فملك الناقد الأدبى زمام موقفه ، وطور أدواته الفنية الخالصة ، واقترب بالفرع الذى يهتم به خطوات من مسيرة العلم ، فى عصر العلم، حين عمل بأدوات موضوعية خالصة ، وحين ميز ذاته كناقد أدبى ذى اهتمامات محددة لا تختلط باهتمامات أى باحث آخر .

---

(١) Eliot., T.S., On Poetry and Poets, p. 22.

وعلى هذا النحو جعل إليوت النقد الحديث فى العالم الغربى قادراً على أن يجدد أفكاره بالنسبة لمعنى الخلق الشعرى، وبالنسبة لغاية الشعر . إن الشاعر إنسان ككل الناس ، وهذا الإنسان له مجموعة من المواهب التى تعمل فى اتجاهات محددة . وهذا الإنسان أيضاً يتعرض لما نتعرض له جميعاً من مشكلات ، ويباشر ما نباشر جميعاً من أوجه النشاط ، ويخضع لما نخضع له جميعاً من ضغوط الحياة. وهو عرضة لما يجتاحنا جميعاً من مشاعر الخوف والشفقة والحب والكراهية وينبغى ألا نكون من السذاجة بحيث نعتقد أن رد الفعل العملى السريع الذى يقوم به حين يتعرض لهذه المشاعر يكون كتابة قصيدة. إنه، على العكس من ذلك ، كما نرى فى الواقع العملى ، يقوم برد فعل آخر عادى مشابه تماماً لرد الفعل الذى يقوم به أى إنسان عادى . والفرق الوحيد بين الشاعر وغيره أن الشاعر قد يعود بعد ذلك فيكتب عملاً شعرياً عن هذه الحالة . وهو ، فى هذه الحالة ،حالة الكتابة ، يكون قد تخلص من الأثر المباشر لهذه المشاعر، أو قل إنه يكون فى هذه الحالة يعانى معاناة ذهنية ، ويفكر تفكيراً له صفة التحرر الكامل من هذه المشاعر، وله صفة الانفصال الكامل عنها . ولو افترضنا أن الشاعر يبدأ كتابته فى غمرة فيضان مشاعره فإنه سرعان ما يتخلص منها ، ويكون ، فى حالة الكتابة الفعلية ، أو فى حالة البناء الفنى لمشاعره، منفصلا عن هذه المشاعر ، إذ إنه يكون بصدد كتابة عمل فنى عنها ، وهذا شىء مغاير تماماً لها .

هناك إذن فترة لا بد أن تمر بين الإحساس بالمشاعر ، وكتابة الشعر . وهى فترة تسمح للشاعر بالانفصال عن مشاعره ، ثم العودة إليها فى رحلة ذهنية ليستكشفها ، ويدرك بطريقة موضوعية الحالة التى كانت عليها هذه المشاعر ، ثم يضعها فى قالب فنى . وهذه المرحلة الموضوعية الضرورية التى يحتاج إليها الشاعر هى التى تساعده ، دون أن يفقد طابعه الغنائى ، على تصور مشاعر الآخرين والتعبير عنها ، أو تصور نفسه فى مواقف مختلفة .

وهو يكون بذلك فى الحالتين قادراً على كتابة شعر موضوعى حى فيه حركة الدراما وحيويتها، وفيه إلى جانب الأثر العاطفى الواعى الثابت ، الأثر الذهنى ، والجهد الفنى فى تنظيم كل ذلك ، والوصول إلى بناء القالب الفنى

المطلوب ذى الحياة الذاتية التى يواصل بها رحلته فى الزمن ، مكتسباً بذلك قدرة ذاتية لا تجعله بحاجة إلى الاستعانة بأية عناصر أخرى خارجة عنه .

إننا ، كما يقول إليوت ، نعيش فى عالم يبدو لنا فى حالة من الفوضى والخراب ، كما أنه يبدو لنا على أنه عالم لا معنى له ، وينبغى أن نحاول جاهدين الوصول إلى المرحلة التى نجعل فيها منه عالماً ذا معنى خاص ونظام خاص . ونحن فى عمومنا محدودو الطاقة ، ولذلك فإننا عادة نركن إلى قبول القالب العادى لهذا العالم ، والمعنى العادى له دون أن نحاول البحث عن قالب خاص ، ومعنى خاص له، ونتيجة لإلف العالم ، وهى نتيجة مؤسفة ، يموت العالم فى نفوسنا بالتدريج.

هنا تتضح ضرورة الشعر ، كما يتضح هدفه . إن الشاعر المقتدر يعيد هذا العالم الميت بالنسبة لنا إلى حالة الحياة ، أو لنقل يعيدنا نحن الأموات إلى الحياة، حيث يعطينا إحساساً جديداً بهذا العالم. ، ورؤية جديدة له . وهكذا يتضح معنى قول إليوت الذى سبق من أن الشعر « يجعل الناس يرون العالم ، أو جزءاً من هذا العالم ، من جديد ». وفى هذه الرؤية الجديدة يكمن أثر الشعر . والشاعر كما يقال ، يشبه إنساناً غريباً ينزل مدينة للمرة الأولى، فكل شىء بالنسبة له فى هذه المدينة ، من الجزئيات الصغيرة إلى الإطار العام ، يكون واضحاً ، نظام الشوارع ، وهندسة المبانى والحدائق، ووجوه الناس وإيقاع حديثهم ... إلخ ، أما أهل المدينة أنفسهم الذين يحيون فيها فإن التعود قد أمات الإحساس بها فى نفوسهم وأعمى أعينهم، وسد آذانهم، فهم يمرون بالأشياء ، التى تشد سمع هذا الزائر الغريب وبصره ، وهم عمى صم .

هذا التيقظ للأشياء الذى يتميز به الشاعر المقتدر تصحبه عادة دهشة تشبه تلك الدهشة التى مررنا بها جميعاً فى مرحلة الطفولة الأولى حين كنا نرى الأشياء لأول مرة . ويكمن فى الفنان الحق جزء من دهشة الطفولة الأولى هذه ، وهذا الجزء لا يفارقه فى أية مرحلة من مراحل حياته . لكننا يجب أن نفرق تفريقاً أساسياً بين دهشة الطفل حين تمر به صور تدهشه ، لا ترابط بينها ، ولا قدرة له على إحداث هذا الترابط ،ودهشة الفنان الذى ينظم معطيات العالم

الخارجي في مجموعة من الأطر والنظم والقوالب الفنية ، فهي إذن دهشة خاصة ، ذات نتائج خاصة [1].

هذا الفنان القادر على الإحساس الجديد بالعالم ، والرؤية الجديدة له ، قادر عن طريق وضعه في قالب فني ، على نقله إلى أجيال إثر أجيال من الناس . غير أن الإحساس بالعالم على هذا النحو، ورؤيته على هذا النحو ، يكونان واضحين في الأجيال القريبة من الشاعر ، ويضعفان كلما بعد العهد به ، وذلك لأن الأجيال المتأخرة لا تأخذ رؤيتها من الشاعر مباشرة ، وإنما تأخذها ملونة بما شاب رؤية الأجيال التالية له ، أي أنها تقلد هذه الأجيال على نحو ما في إدراك هذه الرؤية ، ونتيجة لهذا التقليد يظهر نوع من الشعراء الضعاف الذين يلجأون إلى السرف العاطفي ، لأنهم غير قادرين على أن يروا بأنفسهم ولأنفسهم . وفي مثل مرحلة الضعف هذه يوجد اتجاه عام لوضع المشاعر موضع الأفكار نتيجة للجهل ، أو لعدم المعرفة الكافية ، كا يقول إليوت في كلام سبقت الإشارة إليه .

وإذا انتهى الوضع إلى هذا الحال دخل الشعر عصر التقليد والخمول الذي يحفل فيه الشعراء بقشور الشعر ، لا بجوهره، كأهمية الموضوع، وضروب الصنعة الزائفة ، ويستمر الحال على ذلك حتى تظهر مدرسة رائدة جديدة ، أو شاعر مقتدر جديد يتغلب على هذا الركود الفني ، وتفسح حينئذ الطريق لفترة ازدهار جديد ، ورؤية جديدة . وقد حدث هذا في تاريخ الشعر الأوروبي مرات عديدة ؛ فثار وردزورث في الشعر الإنجليزي على لغة الشعر وموضوعاته التقليدية ، وكانت قد وصلت في نهاية القرن الثامن عشر إلى درجة شديدة من التحجر والركود ، وحدث ذلك أيضاً عندما ثار الانطباعيون الفرنسيون على من قبلهم ، وبدأوا ينظرون إلى الطبيعة بطريقة جديدة ، وحدث هذا عندما بدأ إليوت ينظر إلى مجتمع القرن العشرين بطريقته الخاصة الجديدة ، ويحدث هذا أيضاً الآن من جانب الأجيال الجديدة في العالم التي تنظر إلى بعض ما خلفه التراث نظرة ثورة وتمرد ، وتقوم بتجارب جديدة في محيط الشعر ما يزال الإطار العام لخصائصها في دور التكوين ، وإن كانت بعض خصائصها الجزئية التي اتضحت تنم عن اقتدار ، مما يوحي بأن نظرية جديدة في مفهوم الشعر الحديث على

(١) Thomas, R., How To Read a Poem, pp. 16,22,23.

وشك أن تحتل مكانها إلى جانب النظريات التى عرضت باختصار فى الفصول السابقة .

لقد عنيت فى هذا الفصل بإليوت أكبر عناية ، وقدمته على أنه رائد النظرية الموضوعية فى الشعر ، فما هو دور النقاد الآخرين الذين يتفقون معه فى مجموعة من المسائل من أمثال الناقد المشهور رتشاردز ؟ الحق أن رتشاردز، مع أهميته البالغة فى نقد القرن العشرين ، ودوره الكبير فى تثبيت فكرة التحليل اللغوى للنص التى ساعدت على النظر إلى العمل الشعرى على أنه هدف فى ذاته، لم يكن ذا دور ريادى بالنسبة للنقد الموضوعى . والواقع أنه حين كتب إليوت كتابه المهم « الغابة المقدسة » سنة ١٩٢٠ ، وأرسى فيه قواعد النقد الموضوعى ، لم تكن ظهرت لرتشاردز كتب على الإطلاق . وعلاوة على ذلك فإن رتشاردز حين بدأ إنتاجه وتابعه ، شغل نفسه كثيراً بالناحية السيكولوجية فى الفن ، فبعد بذلك خطوات واسعة عن الاتجاه العام للنظرية الموضوعية.

كذلك يمكن القول بأن طريقة التحليل اللغوى للبناء الأدبى التى طورها امبسون تلميذ رتشاردز ، فى كتابيه « سبعة أنماط من الغموض » و « بناء الكلمات المعقدة » قد ساعد النظرية الموضوعية من نفس الزاوية ، وهى توجيه الأنظار إلى التركيز على النص ولا شيء سواه ، ولكن امبسون أيضاً جاء متأخراً حيث نشر أول كتبه وهو « سبعة أنماط .. » المشار إليه ، سنة ١٩٣٠. ويبقى بعد ذلك من أصحاب اتجاه التحليل اللغوى الناقد الإنجليزى المعاصر المشهور ليفيز الذى طور لنفسه طريقة جيدة فى تحليل النصوص وقراءتها قراءة فاحصة . وقد قال ليفيز إن أى تناول للشعر لا يتصل بالنص نفسه اتصالاً شديداً تناول لا قيمة له ، وإن على الناقد أن يجعل همه تحليل النص ، وعدم إدخال أحكام عليه من خارجه، وليفيز متأثر ولا شك بإليوت أبعد التأثر .

وقد اجتمع أثر إليوت مع أثر كل من رتشاردز وامبسون فى حركة النقد الجديد فى أمريكا ، وزعيم هذه الحركة جون كروانسوم ، ومن أعضائها النشطين آلان تيت ، وروبرت بن وارين ، وكلينيث بروكس ، ووليم ومسات. وقد كان كثير من هؤلاء تلاميذ لرانسوم بالفعل فى الجامعة. ويقول «النقد الجديد» إن الشعر ينبغى ألا يستعمل فى خدمة أية أغراض غير شعرية، سواء أكانت هذه

الأغراض أخلاقية ، أم اجتماعية ، أم تاريخية . ويقول إن الشعر إذا كان يستحق أن يدرس على الإطلاق ، فهو إنما يستحق هذه الدراسة من حيث إنه شعر لا من حيث إنه أى شىء آخر. ويقول أيضاً إن هناك فرقاً بين الشعر وموضوعه ، وإن هناك فرقاً بين الشعر والأثر النفسى الذى يحدثه . وهذا القول جعل النقاد الجدد يختلفون مع رتشاردز من ناحية ، ومع إليوت من ناحية أخرى، إذ لم يفصل هذان الناقدان بين الشعر وبين أثره النفسى. وقد كان المنهج الذى سار عليه النقاد الجدد منهجاً عملياً وخاصاً ؛ يختار نماذج شعرية معينة ، للقراءة الفاحصة ، والتحليل المستفيض ، الذى يجعل من النص نقطة ابتداء ، ونقطة انتهاء كذلك .

❄ ❄ ❄

خاتمة

فى الفصل الأول من هذا الكتاب بدأت من حيث البداية فتناولت معنى الشعر فى النقد الإغريقى ، وفى هذا المجال عرضت لتفسير مصطلح المحاكاة عند كل من أفلاطون وأرسطو، وقد تم كل ذلك فى تركيز شديد . واهتم الفصل بوجهة النظر الحديثة التى تحاول أن تشكك فى الفكرة المشهورة المتوارثة من أن افلاطون كان عدواً للشعر بالمعنى العام والمطلق ، أو أنه كان عدواً لشعر المحاكاة بكل أنواعها، وقد تبين فى ذلك أنه لا يعادى إلا شعر المحاكاة، ولا يعادى من شعر المحاكاة ما كان محاكاة لما هو خير . وقد اعتمدت فى كل ذلك على أبحاث متخصصة ، تحاول تفسير النصوص ، وتقلبها على وجوهها فى غير تعسف . وأعتقد أن هذا الفصل طرق أيضاً مسألة مهمة هى مثالية أفلاطون ، فمن الأفكار المشهورة ، والتى تتردد على أنها أفكار قاطعة ومطلقة ، أن أفلاطون مفكر مثالى غير مادى أو عملى . وقد حاول هذا الفصل أن ينظر إلى القضية من زاوية أخرى. وخلاصة ما ارتأه نتيجة لهذا النظر أن أفلاطون قد يكون مثالياً فى مذهبه الفلسفى العام ، أو قد يكون غير مثالى، ومن الخير أن تترك هذه النقطة لمجال البحث الفلسفى الخالص ، وأحب أن أقول هنا إن مصطلح « عالم المثل » كان المصطلح الذى تشبث به القائلون بمثالية أفلاطون ، وأثاروا بذلك غباراً كثيفاً. وعلى الرغم من أن فكرته عن الجمهورية الفاضلة معتمدة فى أساسها على فكرة عالم المثل ، فإننا نراه ينظم هذه الجمهورية بطريقة عملية تماماً. هنا يأتى موقفه من الشعر ومناقشته لوضع الشاعر ، وهو يقبله أو يرفضه على أساس دوره فى المجتمع والذى يهدف إلى تحقيق أهداف مادية عملية .

وبينما ركز أفلاطون على هذا الهدف العملى ذى المضامين الأخلاقية ، التى لم يسهب فى توضيحها ، اتجه أرسطو كلية إلى الاهتمام بالشعر على أنه معمار فنى ، وإعادة تشكيل لأفعال الناس فى قالب خاص متماسك ومتحرك لا يمثل انعكاساً لهذه الأفعال أو صورة لها ، وإنما يمثل معادلاً أو موازياً لهذه الأفعال، لما

له من استقلال خاص ، وحياة خاصة . وهو فى كل ذلك لم يتخل عن مصطلح المحاكاة ، وإن كان قد أكسبه معنى جديداً . والشعر عنده لا يؤثر عن طريق مضمونه بمقدار تأثيره عن طريق شكله وتلاحمه. وأثره ، على كل حال ، أثر فنى أبعد ما يكون عن الأهداف التعليمية المباشرة .

ولقد ناقش هذا الفصل من قضايا التراث الإغريقى ما يخدم غرضه الخاص المحدد ، وترك من القضايا ما يمكن أن يكون أبحاثاً فى غاية الأهمية . ويخيل إلىّ أن من أهم القضايا التى لم يهتم بها هذا الفصل مسألة الصلة بين التصور الإغريقى لمعنى الشعر وغايته ، وبين الديانة الإغريقية ، ونوع العقائد التى كانت سائدة فيها، وكذلك الصلة بين معنى الشعر والقيم الجمالية العامة التى قام على أساسها تصور الفنون الأخرى عند الإغريق، ومن بينها الشعر ، مثل فن الموسيقى وفن النحت . وهذه الأبحاث مفيدة ولا شك ، وهى تحتاج إلى عمل تمهيدى أعتقد أنه من مهمة هيئات التدريس فى أقسام « الكلاسيكيات » ، وهو القيام بمشروع منظم لترجمة التراث الإغريقى ترجمة علمية تقرب هذا التراث من إدراك المثقفين ونفوسهم . مثل هذا العمل التمهيدى يساعد الباحث من نواح عدة ؛ فهو يفيده شخصياً فى تصور الجو العام والأسس الثابتة لهذا التراث، وحتى لو لم يستفد منه شخصياً لقدرته على تحصيله من مصادر أخرى ، فإنه يفيده فى توفير أسباب الاستجابة الضرورية التى يتوقعها من قرائه ، فلا يكون كلامه نوعاً من الدوران فى فراغ .

ولم يكن الفصل الثانى انتقالاً مفاجئاً من هذا الجو ؛ فنظرية سدنى فى مفهوم الشعر تتصل بالنظرية الإغريقية بأكثر من سبب ، وقد وضح الفصل ذلك فيما أرجو . وأهم ما تقدمه هذه النظرية أنها تتصرف فى فهم المحاكاة تصرفاً يربطها بالمتلقى ، وتصل من ذلك إلى أن ربط الشعر بهدف معين كان الشرارة الأولى التى بدأت بها تلك القضية المهمة فى تاريخ نقد الشعر ، وهى قضية ربط الشعر بغايات أخرى خارجة عن صميم تركيبه الفنى ، سواء أكانت هذه الغايات أخلاقية عامة أم دينية محددة ، أم اجتماعية ، أم مذهبية . وكتاب سدنى « دفاع عن الشعر» الذى تناوله هذا الفصل فيما تناول ؛ يكون فصلاً ابتدائياً ومهماً من فصول هذه القضية الخطيرة . والملاحظ أن هذا الكتاب لم يلق ما يستحق من

عناية عند الدارسين العرب المحدثين الذين تناولوا نظرية الشعر فى معناها العالمى، ومبلغ علمى أن هذا الكتاب لم يترجم بعد إلى اللغة العربية ، وقد طبع فى إنجلترا طبعات متعددة ، وبذلت جهود ضخمة فى تحقيق نصه وشرحه ، ولا شك أن ترجمته ستكون كسباً كبيراً فى اللغة العربية قد يؤدى إلى تصحيح كثير من الأفكار المتداولة عن نظرية الشعر .

ولقد كان حديثى عن تطور هذه النظرية ضيقاً ومقتصراً على الشعر ، ولذلك فإننى لم أفض فى الحديث عن منهج « الواقعية الاشتراكية » مثلاً ، لأن الواقعية الاشتراكية لم تحصر منهجها فى الشعر، وإنما جعلته عاماً فى الأدب كله، بما جد فيه من قوالب متعددة اتخذت النثر أداة تعبيرية لها ، ومن ثم فهى لا تدخل فى نطاق هذا البحث ، وذلك على العكس من العصور المتقدمة على ظهور هذه القوالب حيث كان الشعر فيها مصطلحاً عاماً تندرج تحته كل أنواع الأدب الإنشائى. وأحب أن أقول هنا إن سير الفصل على هذا النحو لا يعنى أن سدنى كان المؤثر الوحيد ، أو حتى المؤثر الأكبر، فى بعض الأفكار التى وردت فى هذا الفصل . وصحيح أن سدنى كان أول من وضع الفكرة فى صورة مبسوطة متكاملة ، وصحيح أنه كان ذا أثر كبير جداً على كثير من الحركات والأفكار الفردية التى نسجت على هذا المنوال ، وبخاصة فى إنجلترا وأمريكا ، ولكننا ، من ناحية أخرى ، لا نستطيع أن نقول إن نظرية الواقعية الاشتراكية أثر مباشر لسدنى؛ فقد كانت هذه النظرية أثراً للفكر الماركسى فى الاقتصاد ، وفى تفسير التاريخ ، لكن هذا لا ينفى أثر سدنى فى الذين أتوا بعده ممن ربطوا الشعر بهدف ما فى تاريخ الفكر الأوربى ، مهما كان هناك من تأثيرات أخرى أكبر وأكثر مباشرة من تأثير سدنى فى بعض الأحيان .

وكان الفصل الثالث بحثاً فى أثر نظرية الأدب الهادف فى النقد العربى الحديث ، وقد واجه هذا الفصل منذ البداية موضوعاً متشعباً ، مما تحتم معه البحث عن نقطة انطلاق مناسبة . وقد حكم اختيار نقطة الانطلاق التى اختارها هذا الفصل أمران : الأمر الأول أننى كنت أدرك أن هذا الفصل امتداد للفصل السابق ، وأن معالجة هذه القضية فى النقد العربى الحديث يمكن أن تعد من نواح كثيرة امتداداً لمعالجتها فى النقد الغربى ، من حيث إن الكتاب الذين عالجوها هنا

متأثرون أبعد التأثر بالفكر الأوربى . ولهذا السبب أعطيت الاهتمام كله للكتاب المتأثرين بهذا الفكر ، ولم أهتم بما قد يكون هناك من إشارات إلى ربط الشعر ببعض الأهداف عند بعض النقاد الذين لم يكونوا متأثرين بالنظرية العامة فى أساسها الغربى . والأمر الثانى الذى جعل هذا الفصل على ما هو عليه أننى كنت أدرك أننى شارح ومفسر لهذه النظرية ، ولست فى المكان الأول ، مؤرخا لها . ولو أننى كنت مؤرخاً لها ، لوجب أن أشغل نفسى بتتبع الجذور التى هيأت الجو للدعوة إلى الأدب الهادف . وهى جذور ترجع إلى دعاة التفكير العلمى عامة فى الثقافة العربية من أمثال شبلى شميل ويعقوب صروف ، لكننى بدلاً من هذا ركزت على الكتاب الذين بلوروا قضية الأدب الهادف وتناولوها فى شكل مفصل على أنها قضية نقدية خالصة .

وقد اتسعت المادة المعروضة فى هذا الفصل من حيث المفهوم اتساعاً شمل الأدب كله ، ولم يقتصر فى كثير من الأحيان على الشعر وحده . وفى المراحل الأولى من هذا الفصل ، وبخاصة عند سلامة موسى ، رأينا روافد كثيرة ، ومن بلاد متعددة ، ترفد أفكاره . وحين تقدم الفصل فى معالجة هذه القضية تحددت المادة المعروضة فاقتصرت على الجزء الخاص بالشعر فى كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس « فى الثقافة المصرية » ، كما تحدد العامل المؤثر فى هذه المادة من الفكر الأجنبى فاقتصر على الواقعية الاشتراكية ، وعادت المادة إلى الاتساع مرة أخرى فشملت الأدب كله فى بقية مادة هذا الفصل .

ولقد كنت حريصاً فى هذا الفصل على مناقشة بعض الآراء مقرراً وجهة نظرى بالنسبة لها ، ولم يكن هدفى من وراء هذه المناقشة التقليل من شأن هذه الآراء ، أو تقويمها والحكم عليها ، بمقدار ما كان محاولة توضيحها وتفهمها وإعطاء صورة لها تضعها على قدر الإمكان ، فى إطارها الحقيقى ، وكان الحكم فى بعض الأحيان ، مع ذكر أسبابه بالطبع ، وسيلتى الوحيدة إلى هذا التوضيح .

وفى الفصل الرابع يواجه الكتاب نظرية كبرى كانت ثورة على مفهوم الشعر فيما سبقها من تاريخه وهى النظرية الرومانتيكية ، ولأننى كنت على وعى، فى هذا الفصل بصفة خاصة ، بالاتساع والتشعب الهائلين اللذين يواجههما المتحدث عن الرومانتيكية فقد قصدت إلى النقاط التى تصورت أنها

تساعدنى فحسب على التقدم خطوة بموضوع هذا الكتاب المحدد ، وهو مفهوم الشعر وغايته . وقد رأيت أنه من المفيد أن أعرض فى إيجاز لنشأة المصطلح وذلك لما يكتنف النشأة من الغموض ، ولما يغطى فيها معنى هذا المصطلح من مساحة واسعة ، ثم لأهمية الرحلة التى قطعها هذا المصطلح ، حتى فى مرحلة نشأته ، متنقلاً بين البلاد الغربية ، مما خلع عليه أهمية عظمى بالنسبة للدارس المهتم بالتأثير والتأثر . وتلى ذلك حديث عن العناصر المشتركة فى الفكر الرومانتيكى قصدت به توضيح المقولة الرومانتيكية الأولى التى ترى أن الشعر خلق وابتكار، وعودة إلى العالم الداخلى للإنسان الذى تلعب الطبيعة فيه دوراً كبيراً ، كما قصدت به توجيه الأنظار إلى الوحدة السارية فى الفكر الأوربى فيما يتصل بهذه النظرية الكبرى . وأخيراً اتخذت من الآراء النقدية للرواد الرومانتيكيين الأول مادة للاستشهاد ، وقد انحصرت استشهاداتى فى الرومانتيكيين الإنجليز الكبار بوصفهم يمثلون طرفى القضية ؛ فهم شعراء، وهم فى الوقت نفسه نقاد يحاولون التعبير نظرياً عن خصائص الشعر الذى ينتجونه ، وعن معنى الشعر وغايته فيما يتصورون . وفى هذا القسم عرضت آراء لوردزورث وكوليردج وكيتس وكنت حريصاً فى هذا العرض على مراعاة البساطة والوضوح ما أمكن ، وعدم الدخول فى تفريعات متعبة عن الفلسفة الرومانتيكية أو تجاوز الحدود المرسومة لغرض هذا الكتاب فيما يتصل بتناول الرومانتيكيين للشعر .

ثم كان الفصل التالى ، وهو الفصل الخامس ؛ تتبعاً لآثار النظرية الرومانتيكية ، فيما يتصل بمعنى الشعر وغايته فى النقد العربى الحديث ، وكانت آراء شكرى والمازنى والعقاد هى مادة هذا الفصل كما هو متوقع. وكتابات هؤلاء الثلاثة النقدية واسعة ، والكلام فيها مسألة مغرية ، لكننى قاومت هذا الإغراء منذ البداية وحصرت نفسى فيما أنا بسبيل بيانه ، وعلى هذا النحو تركت جزءاً كبيراً ومهماً من نقد هؤلاء رأيت أنه لا يتصل بالنقطة التى أعالجها ، إما لأنه ليس متأثراً بالفكر الرومانتيكى ، أو لأنه متأثر بهذا الفكر ولكنه خارج عن النقطة الخاصة التى يعالجها الكتاب .

ومعنى ذلك أن هذا الفصل ترك فى نقد « جماعة الديوان » مسائل كثيرة ومهمة يمكن أن تكون موضوعات لأبحاث أخرى ، وأشار مجرد إشارة ، إلى

مسائل أخرى يمكن بدورها أن تعالج فى أبحاث مفصلة فتحقق فائدة غير مشكوك فيها. من هذه المسائل المدى الذى وصل إليه هؤلاء النقاد فى تطبيق أفكارهم المتأثرة بالرومانتيكية على الأدب العربى ، ومنها أيضاً آراؤهم المفصلة فى معنى الخيال الشعرى التى لم يعالجها هذا الفصل إلا بالقدر الضرورى الذى يخدم هدفه .

وهناك مسألة مهمة تذكر فى الحديث عن هذا الفصل ، وهى أننى لاحظت أن كثيراً من الذين كتبوا عن جماعة الديوان اعتمدوا على هازلت بوصفه مرجعاً أساسياً فى حديثهم عن أثر الفكر الرومانتيكى فى نقد هذه الجماعة. ويبدو أن الذى وجههم إلى هذا كان العبارة التى مر ذكرها فى كتاب « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » للعقاد ، والتى يقول فيها : « ولا أخطئ إذا قلت إن «هازلت » هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد » .

أما أنا فقد اتجهت اتجاهاً آخر فى توثيق الدعوة القائلة بتأثر هؤلاء بالرومانتيكيين ، هو أننى قارنت آراءهم بالآراء النقدية للشعراء الرومانتيكيين الأوائل الذين أشرت إليهم . والسبب فى هذا كان إحساسى بأن آراء هؤلاء تمثل مادة أصلية أولى بالرجوع إليها . أما هازلت فهو ناقد المدرسة الرومانتيكية والمقنن لها، وآراؤه من هذه الناحية ، تقع فى نظرى فى الدرجة الثانية بالنسبة لآراء الرومانتيكيين المبدعين .

وتبقى بعد ذلك مسألة واحدة هى مقارنة بين هذا الفصل من النقد العربى الحديث المتأثر بالنقد الرومانتيكى ، والفصل الثالث الذى يعرض تأثر مجموعة من النقاد العرب المحدثين بأفكار أخرى أوربية . والمقارنة بين هذين الفصلين بعد تمامها تضع أيدينا على حقيقة مهمة هى أن استيراد الأفكار الأوربية ، ومحاولة استخدامها استخداماً مباشراً مسألة أوضح فى الفصل الثالث منها فى الفصل الخامس. إن أصحاب الأدب الهادف ، والمذهبيين منهم بصفة خاصة ، متشددون فى تطبيق النظرية التى يعتنقونها ، وحريصون على أن يتم هذا التطبيق بطريقة تكاد تكون حرفية فى بعض الأحيان ، ولكن غير المذهبيين منهم ، والحق يقال ، أكثر تسامحاً ومرونة . أما جماعة الديوان فقد استوعبت الفكر الغربى ، وانفعلت

به ، وكان انفعالها وتعاطفها مع الفكر الرومانتيكى بصفة خاصة مسألة واضحة ، ثم أعطت هذه الجماعة لنفسها فرصة التمثل لما قرأت ، واستعماله على نحو يشير إلى أصله ، ولكنه يحمل طابعاً شخصياً خاصاً واضحاً .

وكان موضوع الفصل السادس النظرية الموضوعية فى الشعر ، وهى أهم نظرية فى نقد الشعر فى القرن العشرين. ومن الحق أن يقال إن هذه النظرية كما حدد معالمها ت . س. إليوت ، مدينة ديناً كبيراً لمجهودات قبلها ألمحت إلى شىء منها فى بداية هذا الفصل ، كما أنها أثرت فى مجهودات بعدها مما مر ذكره. ولقد كان فى تقديرى أن يلى هذا الفصل السادس فصل عن أثر النظرية الموضوعية أو أثرت . س. إليوت ، على النقد العربى الحديث . وكنت فى ذلك مدفوعاً، إلى جانب تكملة الجوانب المترابطة للبحث ، بذكرى قريبة ، حين كان إليوت يدير دار Faber and Faber للنشر التى تقع عبر الطريق من الكلية التى كنت أدرس فيها فى جامعة لندن . كان إليوت فى أخر أيامه ، وكنت مع زملائى طلاب الدراسات العليا فى قسم الشرق الأوسط نرغب فى رؤية هذه الشخصية الفذة والحديث إليها . ونقلنا هذه الرغبة إلى الأستاذ ر.ب. سارجنت فاقترح طريقة مفيدة تجلب إلينا إليوت . اقترح أن يكتب أحدنا بحثاً عن أثر إليوت فى الفكر العربى الحديث ، يلقى فى حلقة البحث التى كانت تعقد بالقسم كل أسبوعين ، ويدعى إليها إليوت ، وأعلن الأستاذ اعتقاده فى أن إليوت لن يرفض التحدث إلى طلاب القسم إذا نظمت المسألة بهذه الطريقة المغرية. وتكفل أحد الزملاء بإعداد البحث ، وانتظرنا دعوتنا إلى حلقة البحث الخاصة بهذا الموضوع ، ولكنها لم يقدر لها أن تتم ، فقد طال إعداد البحث لظروف لا أستطيع التكهن بها ، وعاجلت إليوت المنية بعد ذلك بوقت قصير ، وهكذا لم يقدر لى أن أستمع إلى البحث ، أو أرى إليوت عن قرب .

أقول كنت مدفوعاً إلى الوفاء لهذه الذكرى ، ولتوفية جوانب البحث ، إلى كتابة فصل عن أثر إليوت ، صاحب النظرية الموضوعية، فى النقد العربى. وحين بدأت مرحلة القراءة والاستكشاف لاحظت أن المادة التى يمكن أن يستعملها الباحث فى كتابة موضوع كهذا تنقسم إلى قسمين : الأول أثر إليوت على الشعر العربى الحديث وبخاصة على شعراء الحركة الجديدة المعروفة بحركة الشعر

الحر . فى هذا المجال لاحظت حديثاً من بعض الكتاب عن أثر إليوت فى بدر شاكر السياب ، وفى نازك الملائكة على نحو ما ، ومن قراءة شعرهما لاحظت اتجاهاً قوياً إلى الاستعانة بالأساطير ، وإشارات قوية إلى الماضى ، ثم ميلا فى بعض الأحيان ، إلى سهولة اللغة بحيث تذكرنا بلغة « المحادثة » المستعملة فى بعض أشعار إليوت ، وإن لم تتخل عن طبيعتها الفصحى . ومن ناحية أخرى لاحظت ظهور بعض الخصائص التى لا تفترق كثيراً عما سبق ، والتى يمكن تتبع جذورها عند إليوت فى بعض دواوين الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور . وقد قوى كل ذلك اعتقادى بأن نتائج طيبة يمكن أن تتوقع من بحث يتناول أثر إليوت على هذا الاتجاه الشعرى ، وإن كنت أعتقد أن الانتظار بهذا البحث فترة يمكن أن يكون أكثر فائدة ، من حيث إعطاء فرصة لاستقرار بعض الغبار المثار حول حركة الشعر الحر برمتها ، ومن حيث إعطاء فرصة لحجج جديدة تؤيد هذا الغرض من واقع الإنتاج الشعرى للشعراء الجدد الذى لا يزال يتوالى . غير أننى كنت على وعى بأن مثل هذا البحث ، حتى حين يأتى أوانه، وسواء أقمت به أنا أم قام به غيرى، ليس مكانه مثل هذا الكتاب ؛ ذلك لأن هذا كتاب فى النقد النظرى ، وأية دراسة تطبيقية ، موسعة ومقصودة ، تخرج به عن هدفه النظرى، مهما كان من فائدتها الكبيرة فى ذاتها .

والقسم الثانى من أقسام المادة التى يمكن أن تستعمل فى بحث كهذا هو أثر الأسس النظرية النقدية التى أقام عليها إليوت نظريته الموضوعية فى النقد العربى الحديث . وهذه النقطة من صميم عمل هذا الكتاب . ولقد حاولت أن أتعرف صدى آراء إليوت فى النقد العربى الحديث فوجدت هذا الصدى يتردد عالياً، بحيث يصح معه القول بأن هناك اتجاهاً إلى الدعوة إلى النقد الموضوعى يكتب فيه بصفة خاصة الدكتور زكى نجيب محمود ، والدكتور رشاد رشدى ، ولكننى حين حاولت أن أتناول هذا الاتجاه ، من حيث هو أثر لدعوة إليوت ، لم أجد مقياس فهمى لمعنى التأثير والتأثر ، الذى أرجو أن يكون قد اتضح فى كتابى هذا ، يصدق عليه . والواقع أن القدر الذى أسهم به الدكتور زكى نجيب محمود ، فى بعض مقالاته ، والدكتور رشاد رشدى ، وبخاصة فى كتابة «ما هو الأدب» ، فى هذا المجال، إنما هو ترديد لبعض آراء إليوت ، ومن تأثر به من أمثال ليفيز

والنقاد الجدد، مما سبق الكلام عليه فى حينه . وأنا لا أريد أن أحمل كلمة «ترديد» أى معنى سيىء ، فالحق أنه ترديد لا ينقصه لا الوضوح ولا التحمس ، ولا تنقصه الأمانة أيضاً ؛ فهو منسوب إلى أهله فى معظم الحالات إن لم يكن فى كل الحالات، ويخيل إلىّ أن المسألة محتاجة إلى عملية هضم وتمثل بطئ ينتقل بترديد هذه الآراء إلى مرحلة أخرى قد تضعها موضع العمل ، وترينا نتائجها فى نطاق أدبنا العربى ، وذلك قبل أن يصدق عليها بحق أنها تأثير النظرية الموضوعية فى النقد العربى الحديث ، وتكون الكتابة عنها تحت هذا العنوان كتابة مفيدة . وأنا على يقين من أن هذه المرحلة آتية لأن الظروف المحلية ، بالإضافة إلى حركة العصر كله، تفرض الاتجاه إلى كل ما هو موضوعى فرضاً ، كما أننى على يقين من أن بيننا من الدارسين الجادين ، بالإضافة إلى هذين الناقدين ، من يستطيع الوصول بهذه المجهودات إلى أن تؤتى نتيجتها الطبيعية .

وهكذا قدر لهذا الكتاب أن يتوقف عند الحد الذى توقف عنده . ولقد حرصت على أن تكون القضايا التى أثيرت فيه مترابطة ترابطاً نامياً بحيث يأخذ كل فصل فيه مكانه الطبيعى ، ولم أشأ أن أفرض عليه فصلاً فى النهاية أعتقد أن الزمن لم يوفر له بعد الفرصة الكافية .

❄ ❄ ❄

المصـــادر والمـــراجع

أولاً : باللغة العـــربية

الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر) : الموازنة بين أبوتمام والبحترى. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، القاهرة ١٩٤٤.

ايدل (ليون) : القصة السيكولوجية. ترجمة محمود السمرة. بيروت ١٩٥٩.

التونسى (محمد خليفة) : فصول من النقد عند العقاد. القاهرة (بدون تاريخ).

الجرجانى (على بن عبد العزيز) : الوساطة بين المتنبى وخصومه. لبنان ١٣٣١هـ.

الجمحى (محمد بن سلام) : طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة ١٩٥٢.

سارتر (جان بول) : ما الأدب؟ ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال. القاهرة ١٩٦١.

شكرى (عبد الرحمن) : الاعتراف. الإسكندرية ١٩١٦.

– الثمرات. الإسكندرية ١٣٣٥هـ

– ديوان عبد الرحمن شكرى . الإسكندرية ١٩٦٠.

العالم (محمود أمين – بالاشتراك مع عبد العظيم أنيس) : فى الثقافة المصرية، بيروت ١٩٥٥.

العقاد (عباس محمود) : ابن الرومى، حياته من شعره . القاهرة ١٩٣٨.

– بعد الأعاصير . القاهرة ١٩٥٠.

– الديوان (بالاشتراك مع المازنى) ، القاهرة ١٩٢١.

– شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، القاهرة ١٩٣٧.

عوض (لويس) : الاشتراكية والأدب. بيروت ١٩٦٣.

القلماوى (سهير) : المحاكاة. القاهرة ١٩٥٣.

المازنى (إبراهيم عبد القادر) : حصاد الهشيم. القاهرة ١٩٦١.

– قبض الريح. القاهرة ١٩٦٠.

ماوتسى تونغ : أحاديث فى ندوة الأدب والفن بيانآن . بكين ١٩٦٨.

مندور (محمد) : النقد والنقاد المعاصرون . القاهرة (بدون تاريخ).

موسى (سلامة) : الأدب الإنجليزى الحديث، ط ثانية. القاهرة ١٩٤٨ – الأدب للشعب. القاهرة ١٩٥٦.

ثانياً : باللغة الإنجليـــزية

Abrams, M.H., **The Mirror and The Lamp.** U.S.A.: The Nortn Library, 1958.

Aristotle. **On The Art of Poetry:** translated into English by T.S. Dorsch. London: Penguin Classics, 1965.

Arnold, M., **Essays In Criticism**. London, 1960.

Atkins, J.W H., **English Literary Criticism: The Renascence**. London, 1959.

Bate, W.J., **Prefaces To Criticism**. U.S.A. A Doubleday Anchor Book, 1959.

Beckson, K. and Ganz, A., **A Reader's Guide To Literary Terms**. London, 1961.

Bowra, M., **The Romantic Imagination**. Oxford Paperbacks, 1961.

Coleridge, **Biographia Literaria** (See English Critical Texts).

Crane, R.S. and Others, **Critics and Criticism**. U.S.A. : Phoenix Books, 1960.

Daiches, D., **Critical Approaches To Literature**. London. 1959.

Eliot, T.S., **On Poetry and Poets**. London, 1965.

- **The Sacred Wood**. London: University Paperbacks 1964.
- **Selected Prose**. London: A Peregrine Book, 1963.
- **The Use of Poetry and The Use of Criticism.** London : Faber, 1964.

Enright, D.J. and Chickera, E.de., **English Critical Texts**. London, 1962.

Hall, D., **Contemporary American Poetry.** London : Pengium Books, 1962.

Horace, **On The Art of Peotry:** translated into English by Dorsch, T.S. London : Penguin Classics, 1965.

Hudson, W. H., **An Itroduction To The Study of Literature.** London, 1961.

Keats, **Selected Letters and Poems**, London 1958.

Leavis, F.R., **New Bearings In English Poetry.** London: A peregrine Book, 1963.

Maxwell, D.E.S., **Poetry of T.S Eliot**. London : Routledge, 1960.

Murray, G. **The Classical Tradition In Poetry.** New York, 1957.

O'Connor, F. **The Lonely Voice.** London, 1963.

Plato, **Republic**. (vol. 2) London : Loeb Classical Library, 1965.

- **The Laws**. London : Loeb Classical Library, 1961.

Read, H. **Wordsworth**. London, 1957.
Sansom, C., **The World of Poetry**. London, 1959.
Shelley, **A Defence of Poetry**. Edited by Pinion, F.B. England, n.d.
Sidney, **An Apology For Poetry**. (See English Critical Texts).
Spender, S., **The Struggle of The Modern**. London 1963.
Thomas, R. **How To Read a Poem**. London 1961.
Untermeyer, L., **Lives of The Poets**. London, 1960.
Warry, J.G. **Greek Aesthetic Theory**. London, 1962.
Watson, G. **The Literary Critics**. London : a Pelican Book, 1962.
Wellek, R., **Concepts of Criticism**. London, 1964.
- (With Warren, A.) **Theory of Literature**.
London : A Peregrine Book, 1963.
Wilde, O. **Intentions**. London, 1919.
Williams, R., **Culture and Society**. London : a Pelican Book, 1963.
Wimsatt, W.K. and Brooks, C., **Literary Criticism**, New York 1959.
Wordsworth, **The preface** (See English Critical Texts).

❋ ❋ ❋

كلمة عن بعض مصادر ومراجع الكتاب

يعتمد الفصل الأول من هذا الكتاب على مصدرين أساسيين هما أعمال أفلاطون وأعمال أرسطو وهو يستخدم من هذه الأعمال محاورتى الجمهورية والقوانين لأفلاطون، وكتيّب الشعر لأرسطو ، ويشير إلى بعض الأعمال الأخرى حين يكون ذلك مناسباً. وقد اعتمدت فى محاورتى أفلاطون على الطبعة الصادرة فى سلسلة : Loeb Classical Library وهى سلسلة متخصصة كما هو واضح من اسمها ، وقد تم فيها ترجمة كثير من التراث الإغريقى والرومانى بأقلام أساتذة متخصصين . والترجمة التى أتحدث عنها بالنسبة للجمهورية والقوانين تمتاز بأنها تجمع إلى جوار الترجمة الإنجليزية النص الأصلى ؛ فكل صفحة من الترجمة يقابلها أصلها الإغريقى .

أما كتيّب الشعر لأرسطو فهو أشهر من أن يعاد التعريف به، فقد ترجم إلى اللغة العربية أكثر من مرة، وهو معروف لدى الجميع . والترجمة التى أرجع إليها ترجمة إلى الانجليزية ، ولعلها أحدث ترجمة لكتاب الشعر إلى هذه اللغة، وقد نشرها Dorsch فى كتاب بعنوان « النقد الأدبى الكلاسيكى » Classical Literary Criticism جمع فيه إلى جانب ترجمة فن الشعر ترجمة لكتاب « فن الشعر » لهوراس ، وكتاب « فى الإبداع الفنى » للونجينيوس . هذا بالإضافة إلى مقدمة مفيدة عن جهود الإغريق فى النقد الأدبى قبل أرسطو . وسأورد فيما يلى الموضوعات التى تناولها أرسطو فى كتيبه من واقع الترجمة التى أستخدمها : «الشعر محاكاة» ، «وسيلة المحاكاة الشعرية» ، «موضوعات المحاكاة الشعرية » ، «صفة المحاكاة الشعرية» ، « أصول الشعر وتطوره » ، « نشأة الملهاة – مقارنة بين الملحمة والمأساة »، « صفة الدراما » ، «حدود الحكاية » ، « وحدة الحكاية » ، «الحقيقة الشعرية والحقيقة التاريخية » ، «الحكاية البسيطة والحكاية المركبة » ، «التحول والتعرف والمصيبة »، «الأجزاء الأساسية فى المأساة »، الفعل المأساوى»،

«الخوف والشفقة» ، « شخصيات المأساة » ، «الأنواع المختلفة للتعرف» ، «بعض القواعد لشاعر المأساة» ، « مزيد من القواعد لشاعر المأساة» ، «الفكرة والمعجم» ، « بعض التعريفات اللغوية» ، « المعجم الشعرى » ، « المعجم والأسلوب » ، «الشعر الملحمى» « تابع الشعر الملحمى » ، « اعتراضات نقدية والرد عليها » ، «مقارنة بين الملحمة والمأساة ».

وأهم مراجع هذا الفصل المقالة الضافية التى كتبها مكيون عن النقد الأدبى وفكرة المحاكاة فى القديم Literary Criticism and The Concept of Imitation in Antiquity وهى منشورة ضمن مقالات كتاب النقاد والنقد Critics and Criticism بإشراف كرين Crane . وتشرح هذه المقالة فكرة المحاكاة عند كل من أفلاطون وأرسطو شرحاً تفصيلياً ، وتقارن بين الفكرتين مقارنة تفصيلية كذلك ، كما أنها تربط بين فكرة المحاكاة وعناصر أخرى جمالية وأخلاقية فى التراث الإغريقى. ولأهمية هذه المقالة كانت مرجعاً هاماً لهذا الفصل ، كما أنها مرجع يتردد كثيراً فى أبحاث كل المهتمين بهذا الموضوع .

وإلى جانب هذه المقالة يوجد بين المراجع الهامة لهذا الفصل كتاب وارى Warry الذى جعل عنوانه « النظرية الجمالية الإغريقية » Greek Aesthetic Theory ، وهذا الكتاب يعالج النظرية الجمالية الإغريقية من خلال أعمال أفلاطون وأرسطو المتصلة بالفن عموماً وبالنقد الأدبى بصفة خاصة . ويعقد الكتاب ، بعد مقدمة متوسطة الطول، فصلاً عن الجمال عند أفلاطون ، وهو يسميه « الجمال الرومانتيكى » ، ثم يلى ذلك فصل عن « الإحساس بالانسجام » ، وفصل عن «تقدير أفلاطون للفن والشعر» ، وفصل عن « العملية الشعرية ». وتأتى بعد ذلك الفصول التى تعالج أرسطو، فهناك فصل عن آراء أرسطو فى الفن والجمال ، وثان عن المحاكاة والإيقاع، وثالث عن التطهير ، ورابع عن الملهاة . وفى النهاية خاتمة، وقائمة مراجع، وكشاف للأعلام والموضوعات. وهذا الكتاب مفيد ، بصفة خاصة، للباحث الذى يريد أن يوسع دائرة بحثه فيتناول العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى عند الإغريق ، أو يتناول العلاقة بين الشعر والنظرية الجمالية العامة عندهم . وواضح أن الفصل الأول من كتابى هذا لم يهتم بهذه النقاط اهتماماً خاصاً؛ ومن ثم فما يزال مجال البحث فيها مفتوحاً .

وثمة كتاب آخر يعد من المراجع الهامة لهذا الفصل هو كتاب جلبرت مرى Murray عن التقاليد الكلاسيكية فى الشعر Classical Tradition in poetry . والمؤلف والكتاب معروفان عند المهتمين بالدراسات الكلاسيكية. ويبدأ هذا الكتاب ، بعد تمهيد ومقدمة، ببحث عن معنى التقاليد عموماً. وهو يرجع تقاليد الشعر الإنجليزى ، فى هذا البحث ، إلى تقاليد الشعر الإغريقى التى وصلت إليه عن طريق الثقافة الرومانية . وفى الفصل الثانى يتحدث الكتاب عن أصول الشعر الإغريقى. وهو يتدرج بهذه الأصول حتى يصل بها إلى الدراما فيجعلها موضوعاً للفصل الثالث. وفى هذا الفصل يتحدث عن المأساة والملهاة ، ويربط الحديث عنهما بالحديث عن الدراما الحديثة. والفصل الرابع بحث عن البحر الشعرى، والمؤلف يتنقل فى هذا الفصل بين الشعر الصينى ، والشعر الإغريقى ، والشعر الرومانى، والشعر الإنجليزى . وموضوع الفصل الخامس المعجم الشعرى، أى لغة الشعر منذ القديم وحتى وردزورث . وموضوع الفصل السادس العضوية فى الشعر ، وهو يتناول الوحدة فى كل من الملحمة والمأساة، ويصل ذلك بالحديث عن الوحدة فى الشعر الإنجليزى، فى شعر شكسبير، وما بعد شعر شكسبير. وفى الفصل السابع يتحدث المؤلف عن المؤثرات الكبرى فى الشعر الإغريقى وشعر شمال أوربا فى عصورهما الذهبية . وفى الفصل الثامن مقارنة بين هاملت وأرسطس توضح اتصال التقاليد فيهما. والفصل التاسع والأخير بحث فى طبيعة الشعر، ويعرض المؤلف فى هذا الفصل مجموعة من الأفكار حول مفهوم الشعر عند نقاد من أمثال كروتشه وشيللى، مؤكداً فى آخر نقطة من النقاط التى يبحثها اتصال التقاليد الشعرية فى الغرب فى جميع عصور الشعر من لدن العصر الإغريقى. ويعد هذا الكتاب مرجعاً هاماً للباحثين فى التأثير ، وفى معنى التقاليد الشعرية وامتدادها ، وفى الأدب المقارن بوجه عام .

ولعل أهم مصدر فى الفصل الثانى على الإطلاق هو كتاب سدنى «اعتذار (أو دفاع [1]) عن الشعر» . ولهذا الكتاب قيمة كبرى فى التراث النقدى الإنجليزى ، وهو ينال عناية بالغة من الدارسين والمحققين. ونص الكتاب الذى

---

(١) يراجع الفصل الثانى عند الحديث عن نظرية سدنى.

أعتمد عليه منشور ضمن مجموعة نصوص نقدية بعنوان « نصوص نقدية إنجليزية » ، وهى تجمع إلى جانب كتاب سدنى مقالة دريدن المسماة « مقالة فى الشعر الدرامى » ، ومنظومة بوب التى عنوانها « مقالة فى النقد » ، ومقالة جونسون بعنوان « تمهيد لشكسبير » ومقدمة وردزورث التى يتكرر الحديث عنها فى كتابى هذا ، وفصولاً من كتاب كوليردج الذى سيأتى الحديث عنه ، وكتاب شيللى « دفاع عن الشعر » ، ومنتخبات من رسائل كيتس، ومقالة أرنولد « دراسة الشعر » ، ومقالة د.هـ. لورنس المسماة « لماذا كانت الرواية مهمة ؟» ، ومقالة اليوت المعروفة « التقاليد والموهبة الفردية» ، وكذلك مقالته عن الشعراء الميتافيزيقيين ، ومقالة ليفيز عن كيتس . وفى الخاتمة تعليقات مفيدة على كل نص من هذه النصوص .

أعود بعد ذلك إلى كتاب سدنى فأقول إن الناشرَيْن أجريا فى النص الذى أرجع إليه تعديلات أغلبها متصل بمسائل الإملاء؛ وذلك لتقريبه من الإنجليزية الحديثة . وأريد أن أجمل هنا ما يريد سدنى أن يقول فى كتابه ، وأنا أعرف أن هذا الإجمال إنما يشير فحسب إلى ما فى الكتاب ، ولكنه لا يغنى بحال من الأحوال عن قراءة الكتاب نفسه؛ ذلك لأن الكتاب يبسط القول بسطا واسعاً فى المسائل التى سأجملها ، وهو يتناول فى أثناء ذلك البسط قضايا وأبحاثاً فى غاية الأهمية . وخلاصة الكتاب أن سدنى يورد من النقاط التى يدافع بها عن الشعر :

١ – أن الشعر أقدم أنواع المعرفة الإنسانية ، وأن أصول هذه الأنواع جميعاً تستمد من الشعر .

٢ – أن الشعر يمتاز بصفة « العالمية » ؛ فما من أمة تنظر إليه باحتقار ، وما من أمة تستغنى عنه مهما كان من تواضع درجتها فى سلم الحضارة .

٣ – أن الاسمين اللذين أطلقهما الإغريق والرومان على الشاعر اسمان لهما صفة ذات دلالة ، فاسمه عند الإغريق « الصانع » واسمه عند الرومان «المتنبئ» .

٤ – أنه لا توجد صفات شريرة على الإطلاق فى خصائص الشعر أو فى غاياته.

٥ – أن تأثير الشعر تأثير خيِّر لأنه يعلم الخير ، كما أن يبهج قارئه أو سامعه.

٦ – أن الشعر يمتاز، من نواح مختلفة ، عن كل من الفلسفة والتاريخ .

وبعد ذلك يورد سدنى بعض التهم التى يوجهها أعداء الشعر له ، وهو يفيض فى تفنيد هذه التهم والرد عليها . ومن أهم هذه التهم :

١ – أن هناك أنواعاً من المعرفة أكثر فائدة للإنسان من الشعر، وينبغى على الإنسان أن ينفق وقته فيها بدلاً من أن ينفقه فى الشعر .

٢ – أن الشعر أبو الأكاذيب.

٣ – أن الشعر يساعد على اكتساب الصفات المرذولة.

٤ – أن أفلاطون عاقب الشعراء بنفيهم من جمهوريته المثالية .

والكتاب يعرض فى هذا الإطار لأنواع الشعر ، ويحلل كل نوع ، كما يعرض فى نهايته لحالة الشعر فى انجلترا، ويتناول بعض الأعمال الشعرية بالنقد.

أما مادة الفصل الرابع [1] فقد كانت مصادرها الأعمال النقدية للرومانتيكيين الإنجليز الأول وهى :

أولاً : كتاب كوليردج Biographia Literaria وهو كتاب يتناول بالبحث الأصول الفلسفية العامة والفنية الخاصة لمفكرين من أمثال كانت وشيلنج، كما يتناول معنى الخيال فى نظر المفكر الرومانتيكى ، ويناقش فى إفاضة ، آراء وردزورث النقدية وشعره.

ثانياً : مقدمة وردزورث الشهيرة The Preface ، وهذه المقدمة مترجمة إلى اللغة العربية بقلم الدكتور زكى نجيب محمود فى كتابه « قشور ولباب » ، وهى بحث فى مفهوم الشعر والإبداع الشعرى مع تركيز شديد على قضية المعجم الشعرى.

وكنت قد كتبت مقالاً لمجلة المجلة (عدد أكتوبر ١٩٦٦) جعلت عنوانه «قضية المعجم الشعرى فى النقد الحديث» وعرضت فيه لمعنى المعجم الشعرى وآراء وردزورث فى المقدمة ، ومناقشة كوليردج لها فى كتابه المشار إليه؛ ولهذا لا

(١) هذه الصفحات تعريف ببعض المصادر والمراجع الأجنبية ، ولذلك فلن أتحدث عن مصادر ومراجع الفصلين الثالث والخامس لأنها فى الأغلب الأعم عربية .

أرى مجالاً لإطالة الحديث عن هذه المسألة التى تكون قسماً كبيراً مما يشتمل عليه المصدران ، وأحيل القارئ على المقال الذى أشرت إليه.

ثالثاً : رسائل كيتس ، وهو مجموعة كبيرة من الرسائل التى كتبها إلى أصدقائه وأقاربه، تحدث فيها عن حياته الخاصة، وآرائه فى الفن والشعر. وقد رجعت إلى مختار من هذه الرسائل ضم إلى جانب مجموعة منها بعض قصائده وعنوانه : Selected Letters And Poems وواضح أن هذه الرسائل أصل لا غنى عنه للباحث فى أصول الرومانتيكية بصفة عامة، وفى مذهب كيتس الشعرى بصفة خاصة.

رابعاً : كتاب شيللى « دفاع عن الشعر » A Defence of Poetry . ويتناول هذا الكتاب مجموعة من النقاط مثل عالمية الشعر، ووسيلته ، وتأثيره وفائدته . ويعرض شيللى فى الكتاب آراءه فى الخيال الشعرى، وفى مفهوم الشعر ، وفى الدراما . وفى الكتاب نقاط هامة تصلح أساساً للمقارنة بين شيللى وأفلاطون ، وبين شيللى وسدنى. ومن المعروف أن هذا الكتاب كتب رداً على الهجوم الذى شنه بيكوك Peacock,T.L على الشعر فى كتابه المسمى « أعمار الشعر الأربعة » والذى يزعم فيه أن الشعر لم يعد صالحاً لخدمة أى غرض مفيد .

وإلى جانب هذه المصادر الأساسية استعان الفصل الرابع ببعض المراجع، وكان من أهمها كتاب أبرامز Abrams المسمى « المرآة والمصباح The Mirror and The Lamp الذى يتردد اسمه بين مراجع فصول أخرى غير هذا الفصل، وكذلك ما كتبه رينيه ويليك فى كتابه « مفاهيم النقد » وقد طبع الكتاب الأول أكثر من مرة، وهو مرجع هام فى الرومانتيكية. ويتكون من مقدمة تعرض باختصار شديد لأهم النظريات النقدية، ثم فصل يتناول شعر المحاكاة؛ حيث يعقد المؤلف شبهاً بين المحاكاة والمرآة التى تعكس ما فى الوجود . ثم يتناول الكتاب الفكر الرومانتيكى بشكل موسع ، فيبحث العقلية الرومانتيكية ، وتطور النظرية الرومانتيكية، والأساس النفسى الذى تقوم عليه فكرة الخلق الشعرى عند الرومانتيكيين . ثم يعقد فصلاً للأدب باعتباره معبراً عن الشخصية ، وفصلاً عن معنى الصدق ، وأخيراً يتحدث عن العلم والشعر فى النقد الرومانتيكى.

أما ما كتبه رينيه ويليك عن الرومانتيكية في كتابه الذي أشرت إليه فهو مقال طويل يبحث في الأصول المشتركة للفكر الرومانتيكي على مستوى القارة الأوربية كلها، وهذا المقال حافل بالمعلومات التاريخية والفنية، وهو يهتم أشد الاهتمام بمسائل التأثير والتأثر؛ ومن هذه الناحية فهو مفيد للباحث في الأدب المقارن.

بقي بعد ذلك مرجع هام في الرومانتيكية استفدت منه بصفة خاصة في مفتتح الفصل السادس ، وهو كتاب باورا Bowra المعروف « الخيال الرومانتيكي » The Romantic Imagination . ويعتبر مؤلف هذا الكتاب حجة في المذاهب الأدبية ، كما أن هذا الكتاب حجة في الرومانتيكية . والفصل الأول من الكتاب تحليل عام للأسس التي يقوم عليها معنى الخيال عند الرومانتيكية ، ومعنى العالم الرومانتيكي . ويلي هذا الفصل فصول خاصة بأعمال رومانتيكية معينة يحاول المؤلف فيها أن يطبق على هذه الأعمال الأسس الرومانيتكية العامة التي انتهى إليها، والتي هي مستخلصة في الواقع من هذه الأعمال . فهناك فصل عن « أغاني البراءة والتجربة» لوليم بليك. وفصل ثان عن « الملاح القديم » لكوليردج، وفصل ثالث عن قصيدة وردزورث المسماة « أغنية عن إيعازات الخلود » ، وفصل رابع عن «بيرومثيوس طليقاً » لشيللي، وفصل خامس عن « أغنية عن أنية إغريقية » لكيتس ، وفصل سادس عن « دون جان » Don Juan لبيرون ، وفصل سابع « عن إدجار الان بو » . وفصل ثامن عن « بيت الحياة » لدانتي جابريل روزيتي ، وفصل تاسع عن « اتالانتا في كاليدون » Atalanta in Calydon للشاعر سوينبرن Swinburne ، وفصل عاشر عن كرستيانا روزيتي، وأخيراً خاتمة عن مدى ما حققته الرومانتيكية ، والثغرات التي شكلت أخطاراً عليها وعجلت بانهيارها ، وإفساح المجال لنظريات أخرى في الشعر .

وأهم مصادر الفصل السادس أعمال ت. س. اليوت النقدية . ويدهش القارئ حين يدرك مدى قلة هذه الأعمال بالنسبة لمدى شهرة صاحبها. ويمكن أن يقول الإنسان ، دون أن يتجاوز الحقيقة في ذلك ؛ إن أعمال هذا الناقد الفذ عبارة عن مجموعة من المقالات مجموعة في بضعة كتب ، وكثير منها مكرر في هذه الكتب. ولكن هذا القول لا يكون معبراً عن الواقع بدقة إلا إذا أضيف إليه القول بأن

كثيراً من هذه المقالات كان له الفضل فى تكوين المعالم الأساسية للنقد الحديث ، وذلك مثل مقالة « التقاليد والموهبة الفردية » ، ومقالة « هاملت ومشكلاته ».

ومن بين أعمال اليوت المذكورة فى قائمة المصادر والمراجع يمكن أن نختار كتبه « الغابة المقدسة » The Sacred Wood ، «وفائدة الشعر وفائدة النقد » The Use of Poetry and The Use of Criticism ، و « فى الشعر والشعراء » ، ونتحدث عنها باعتبارها تشتمل على أهم مقالات اليوت فى الشعر. على أن هذا لا يعنى عدم أهمية المصدر الآخر المذكور هناك، وهو « نثر مختار » Selected Prose ؛ لأنه يضع أيدينا على أهم نقد اليوت، وهو مبوب تبويباً خاصاً مفيداً، وبه كثير من الملاحظات الهامة.

ويشتمل كتاب « الغابة المقدسة » على المقالات الآتية : «الناقد الكامل» ، «الناقد غير الكامل» ، « التقاليد والموهبة الفردية » ، « إمكانية المسرحية الشعرية ، «يوريبدس والأستاذ موری » ، « الخطابة والمسرحية الشعرية » ، « ملاحظة عن الشعر المرسل عند كروستوفر مارلو » ، « هاملت ومشكلاته » « بن جنسون » ، «فيليب ماسنجر » ، «بليك» ، «دانتى».

ويشتمل كتاب « فائدة الشعر وفائدة النقد » على مقدمة طويلة فى معنى الشعر، والذوق الشعرى ، وموقف المؤلف من الشعر الرومانتيكى ، كما يشتمل على مقالات فى الموضوعات الآتية : «اعتذار لكونتيسة بمبروك» ، «عصر دريدن» «وردزورث وكوليردج» ، «شيللى وكيتس» ، «ماثيو أرنولد» ، «العقل الحديث».

أما كتاب « فى الشعر والشعراء » فيشتمل على مقالات هامة فى الشعر مثل « وظيفة الشعر الاجتماعية » ، «موسيقى الشعر» ، «أصوات الشعر الثلاثة» ، «حدود النقد » . كذلك يتناول الكتاب بالبحث مجموعة من الشعراء من أمثال فيرجيل ، وملتن ؛ وجونسون ، وبيرون ، وجوته ، وكبلنج ، ويتس .

هذه كلمة مختصرة عن أهم المصادر والمراجع التى استعنت بها ، وهى مصادر ومراجع خاصة كما هو واضح ، بمعنى أنها تعالج موضوعات معينة كانت عوناً لى فى القضايا المحددة التى يثيرها كل فصل . وهناك إلى جانب ذلك

مجموعة من المراجع ذات الطابع العام التى استفدت منها فى أكثر من فصل من فصول الكتاب . ومن أهم هذه المراجع أذكر كتاب داتشيز وعنوانه « مناهج نقدية للأدب » وكتاب ومسات وبروكس المسمى « النقد الأدبى » . ويتناول الكتاب الأول المناهج المختلفة فى تاريخ النقد الأدبى، ونظرة كل منها إلى الأدب. وهو ثلاثة أبواب كبيرة يسمى المؤلف الباب الأول منها « المنهج الفلسفى » وفيه يتحدث عن موقف أفلاطون من الفن وموقف أرسطو، كما يتحدث عن الشاعر باعتباره معلماً أخلاقياً ، وعن الشعر بين توفير المتعة، وتوفير الفائدة، وعن الشعر والعلم، وعن مجال الشعر ، وعن الشاعر وأداته. ويتحدث الباب الثانى عن النقد العملى فيعالج الموضوعات التالية : « تكوين الحالة النقدية » ، « إمكانيات الطريقة العملية وأوجه النقص فيها »، « التاريخ والنسبية والانطباعية » ، « من التذوق إلى التحليل » ، « الطريقة التحليلية فى حالة تطبيق ». ويتناول المؤلف فى الباب الثالث النقد الأدبى وفروع المعرفة الأخرى التى تتصل به ، فيبحث صلة النقد الأدبى بالعلوم الأكاديمية، وصلة النقد الأدبى بعلم النفس، وصلته بعلم الاجتماع ، وصلته بالسياق الثقافى العام.

وهذا الكتاب مفيد بصفة خاصة للقارئ الذى يريد أن يأخذ فكرة عامة مختصرة وواضحة عن الاتجاهات النقدية المختلفة فى الأدب الأوربى ، وهو يركز بصفة خاصة على التراث النقدى فى الأدبين الإغريقى والإنجليزى ، ولا يتقيد كثيراً بالطريقة الأكاديمية التى تهتم بذكر المصادر والمراجع فى هوامش الصفحات، فهو يشير إلى مصادره ومراجعه فى حالات قليلة ، ويذكرها فى أثناء الكلام . وفى نهاية الكتاب كشاف تحليلى للأعلام والموضوعات .

والكتاب الثانى يتناول تاريخ النقد الأدبى على نحو آخر ، فهو لا يركز اهتمامه فى التراثين الإغريقى والإنجليزى ، وإنما يتناوله من خلال النقد الأوربى كله ، والنقد الأمريكى أيضاً. ويبدأ الكتاب بمقدمة تليها مجموعة من المراجع الهامة فى الموضوع، وينتهى بخاتمة . ويتناول فى الباب الأول النقد الإغريقى عند أفلاطون وأرسطو، ثم يعالج النقد الرومانى وطرفاً من نقد العصور الوسطى . أما الباب الثانى فيبحث فى نقد القرن السادس عشر ، ثم يتناول الكلاسيكيين الجدد على نحو مفصل ، والباب الثالث يعالج قضية المعجم الشعرى بين وردزورث

وكـوليـردج، وكـذلك نظرية الـخـيـال عندهـمـا، ثم يـعـالج آراء آرنولد، وأدب الدعـايـة ، ومذهب بندتو كروتشه الذى يسميه الكتاب « المذهب التعبيرى » . ويتحدث الباب الرابع والأخـير عـن الرمزية واتجـاه رتشـاردز مركـزاً على الجـانب السـيـمـانتـيكى ، ويخـتـتم الكـلام بالـحـديث عن الشـعـر الموضـوعى ، والشـعـر الأسطورى. وترجع أهـمـية هذا الكتـاب إلى أنه يغطى مـجالاً واسـعاً مـتنوعاً فى تاريخ النقـد الأدبى، كمـا ترجع هـذه الأهـمـيـة إلى أنه يقـدم وجـهـة نظر « النقـد الجـديـد » فى تاريخ النقـد الأدبى، فقد سبق القول بأن ومسـات وبروكس (مؤلفى الكتاب) ناقدان من أشـهـر «النقاد الجدد» .

لقـد كان هـذا الحـديث حـديثاً عن أهم المصـادر والمراجع، ومـعنى هـذا أنه ترك كـثيـراً من الأعـمـال التى استـفـدت منهـا فائدة تسـاوى الفـائدة التى اسـتفـدتهـا من الأعـمال التى جـعلتهـا مـوضوعـاً لهذا الحـديث . والسـبب فى ترك هـذه الأعمـال أن الفائدة التى استفـدتها منـها كانت تتـصل بنقاط لـيست هـى النقـاط الأسـاسيـة التى يعالجها هذا الكتاب.

❄ ❄ ❄

بعض المصطلحات المستعملة فى نقد الشعر (*)

الإحساس بالماضى	Sence of The Past
الإحساس التاريخى	Historical Sense
الإحساس الشعرى	Poetic Feeling
الإحساس النقدى	Critical Sense
الأدب الإبداعى	Creative Literature
الأدب التجريدى	Abstract Literature
أدب الدعاية	Propaganda Literature
الأدب القومى	National Literature
الأدب المقارن	Comparative Literature
الأدب الملتزم	Committed Literature
الأسطورة	Myth
الأسلوب الشعرى	Poetic Style
الأصالة	Originality
الإفراط العاطفى	Sentimentality
الإلهام الشعرى	Poetic Inspiration
الإنسانيون الجدد	New Humanists
الانسجام	Harmony
الأنماط الأولى	Archetypal Patterns
الأنواع الأدبية	Liteary Genres
الإيحاء	Suggestiveness

(*) استغنيت عن أداة التعريف The التى ترد مقترنة ببعض هذه المصطلحات أحياناً فى اللغة الإنجليزية ؛ وأثبت المقابل لها معرفاً فى اللغة العربية فى جميع الحالات. وقد كنت محكوماً فى ذلك بالاتجاه الغالب فى الاستعمال فى كلتا اللغتين.

Poetic Metre	البحر الشعرى
Quantitative Metres	البحور الكمية
Parnassianism	البرناسية
Poetic Insight	البصيرة الشعرية
Poetic Structure	البناء الشعرى
Literary Influence	التأثير الأدبى
Literary History	تاريخ الأدب
Sensuous Experience	التجربة الحسية
Creative Experience	التجربة المبدعة
Poetic Experience	التجربة الشعرية
Texual Analysis	تحليل النص
Critical Analysis	التحليل النقدى
Association of Ideas	تداعى الأفكار
Greek Heritage	التراث الإغريقى
Chronological Arrangement	الترتيب التأريخى
Personification	التشخيص
Artificiality	التصنع
Poetic Imagery	التصوير الشعرى
Contrast	التضاد
Catharsis	التطهير
Emotional Expression	التعبير العاطفى
Interpretation	التفسير
Classical Traditions	التقاليد الكلاسيكية
Scansion	تقطيع الشعر بالموازين العروضية
Spontaneity	التلقائية
Poetic Prophecy	التنبؤ الشعرى
Tension	التوتر
Communication	التوصيل

الثورةالصناعية	Industrial Revolution
الجمال الحسى	Sensuous Beauty
الجنون الشعرى	Poetic Madness
الحدس الفنى	Artistic Intuition
الحضارة الصناعية	Industrial Civilization
الحقيقة التاريخية	Historical Truth
الحقيقة الشعرية	Poetic Truch
الحقيقة الطبيعية	Natural Truth
الحقيقة الفنية	Artistic Truth
الحكم الأخلاقى	Moral Judgement
الحلى اللفظية	Verbal Ornaments
الحيدة	Disinterestedness
الخطابة (البلاغة)	Rhetorics
الخلق الشعرى	Poetic Creation
الخيال	Imagination
الخيال الأوّلى	Primary Imagination
الخيال الثانوى	Secondary Imagination
الخيال المبدع	Creative Imagination
الدوافع الشعرية	Poetic Motives
الذاتية	Subjectivity
الذوق الشعرى	Poetic Taste
ربّات الشعر (عند الإغريق)	Muses
الرخصة الشعرية	Poetic Licence
الرمز الشعرى	Poetic Symbol
روح العصر	Spirit of The Age
الرومانتيكية	Romanticism
الرؤية الشعرية	Poetic Vision
السكينة	Tranquility

Poet Laureate	شاعر البلاط
Primitive Poetry	الشعر البدائى
Pictorial Poetry	الشعر التصويرى
Didactic Poetry	الشعر التعليمى
Love Poetry	شعر الحب
Free Verse (Vers libre)	الشعر الحر
Animal Verse	شعر الحيوان
Religious Verse	الشعر الدينى
Subjective Poetry	الشعر الذاتى
Elegiac Poetry	شعر الرثاء (فى الأدب الحديث) ، الإيليجية (فى الأدب القديم، وهو الشعر المصبوب فى الوزن الإيليجى المثنوى)
Pastoral Poetry	شعر الرعاة
Pure Poetry	الشعر الصافى
Lyric Poetry	الشعر الغنائى
Cavalier Poetry	شعر الفروسية
Narrative Poetry	الشعر القصصى
Panegyric Poetry	شعر المديح
Blank Verse	الشعر المرسل
Syllabic	الشعر المقطعى
Epic Poetry	الشعر الملحمى
Occasional Verse	شعر المناسبات
Accentual Verse	الشعر المنبور
Objective Poetry	الشعر الموضوعى
Metaphysical Poets	الشعراء الميتافيزيقيون
Critic-Poets	الشعراء النقاد
Symbolic Form	الشكل الرمزى
Organic Form	الشكل العضوى
Form and Content	الشكل والمضمون

Seminal Images	الصور الحوافل المتساوقة
Visual Images	الصور المنظورة
Living Image	الصورة الحية
Poetic Image	الصورة الشعرية
Moving Picture	الصورة المتحركة
Human Nature	الطبيعة الإنسانية
Second Nature	الطبيعة الثانية
Living Nature	الطبيعة الحية
Naturalism	الطبيعية
Emotion	العاطفة
Loose Emotion	العاطفة الفضفاضة
Controlled Emotion	العاطفة المحكومة
Prosody	العروض
Renaissance	عصر النهضة
Aesthetics	علم الجمال
Ambiguity	الغموض (الفنى)
Human Action	الفعل الإنسانى
Poetic Thought	الفكرة الشعرية
Poetics	فن الشعر
Art for Art's Sake	الفن للفن
Fine Arts	الفنون الجميلة
Visual Arts	الفنون المنظورة
Rhyme	القافية
Form	القالب
Law of Probability	قانون الاحتمال
Law of Necessity	قانون الضرورة
Close Reading	القراءة الفاحصة
Short Story	القصة القصيرة

Prose Poem	القصيدة النثرية
Neo-Classicism	الكلاسيكية الجديدة
Common Speech	الكلام العادى
Emotive Language	اللغة العاطفية
Metaphorical Language	اللغة المجازية
Local Colour	اللون المحلى
Tragedy	المأساة (التراجيدية)
Poetic Pleasure	المتعة الشعرية
Platonic Idealism	المثالية الأفلاطونية
Aesthetic Metahpor	المجاز الجمالى
Poetie Metaphor	المجاز الشعرى
Imitation (Mimesis)	المحاكاة
Moral Responsibility	المسئولية الأخلاقية
Drama	المسرحية
Drama of Character	مسرحية الشخصية
Poetic Drama	المسرحية الشعرية
Drama of Action	مسرحية الفعل
Sympathy	المشاركة الوجدانية
Objective Correlative	المعادل الموضوعى
Artistic Suffering	المعاناة الفنية
Artistic Norms	المعايير الفنية
Poetic Diction	المعجم الشعرى (الأسلوب اللفظى الشعرى، الديباجة الشعرية)
Negative Capability	المقدرة السلبية
Epic	الملحمة
Comedy	الملهاة (الكوميدية)
Sociological Approach	المنهج الاجتماعى
Historical Approach	المنهج التاريخى
Psychoaanalytic Approach	منهج التحليل النفسى

Biographical Approach	منهج السيرة الذاتية
Linguistic Approach	المنهج اللغوى
Descriptive Approach	المنهج الوصفى
Music of Poetry	موسيقى الشعر
Poetic Subject	الموضوع الشعرى
Natural Genius	الموهبة الطبيعية
Melodrama	الميلو دراما (مسرحية مثيرة يحتكم فيها للعاطفة العنيفة وتنتهي بنهاية سعيدة)
Stress	النبر
Poetic Prose	النثر الشعرى
Aesthetic Relativism	النسبية الجمالية
Theory of Evolution	نظرية التطور
Expressive Theory	النظرية التعبيرية
Poetic Theory	النظرية الشعرية
Organic Theory	النظرية العضوية
Pragmatic Theory	النظرية العملية
Theory of Knowledge	نظرية المعرفة
Poet-Critics	النقاد الشعراء
Social Criticism	النقد الاجتماعى
Literary Criticism	النقد الأدبى
Ideological Criticism	النقد الأيديولوجى أو الفكرى
Rhetorical Criticism	النقد البلاغى
Impressionistic Criticism	النقد التأثرى
Analytic Criticism	النقد التحليلى
Applied Criticism	النقد التطبيقى
Legislative Criticism	النقد التقنينى
Evaluative Criticism	النقد التقييمى
New Criticism	النقد الجديد

Modern Criticism	النقد الحديث
Creative Criticism	النقد الخالق
Negative Criticism	النقد السلبى
Emotive Criticism	النقد العاطفى
Practical Criticism	النقد العملى
Freudian Criticism	النقد الفرويدى
Philosophical Criticism	النقد الفلسفى
Marxist Criticism	النقد الماركسى
Professional Criticism	النقد المحترف
Contemporary Criticism	النقد المعاصر
Objective Criticism	النقد الموضوعى
Theoretical Criticism	النقد النظرى
Psychological Criticism	النقد النفسى
Greek Criticism	النقد اليونانى
Realism	الواقعية
Socialist Realism	الواقعية الاشتراكية
Existentialism	الوجودية
Three Unities	الوحدات الثلاث (وحدة الفعل والمكان والزمان)
Organic Unity	الوحدة العضوية
Rhythm	الوزن الشعرى
Fancy	الوهم
Poetic Illusion	الوهم الشعرى

رقم الإيداع ٣٤٥٢ / ٩٨

I. S. B. N. 977 - 215 - 309 - 2

